



# Cinema de arquivo



# Quase o diabo

Alcebíades Diniz Miguel

Doutor em História e Teoria Literária pela Unicamp,  
pesquisador pela Fundação Biblioteca Nacional.  
*alcebiades.diniz@gmail.com*

## RESUMO

Um dos muitos obstáculos que se apresenta ao pesquisador que se dedica ao estudo dos pioneiros de determinado campo ou tecnologia é justamente a dificuldade em se determinar os limites e desdobramentos da subjetividade – entendida como essa tentativa de apreensão dessas flutuações na base da amplificação daquilo que torna um fenômeno complexo – que impulsionava uma primeira geração de desbravadores. Mergulhados nos complexos e eventualmente numerosos problemas conceituais, estruturais e técnicos imediatos, um desbravador não teria tempo de realizar reflexões ou mesmo registrar as flutuações de sua percepção durante tal processo. Assim, propomos em nosso trabalho uma possibilidade de recuperação – através de um processo de construção narrativa e onírica – esse processo subjetivo que se perdeu nos primórdios daquilo que viria a ser o cinema.

Palavras-chave: *Primeiro Cinema. Narrativa. Reconstrução.*

## ABSTRACT

A problem that presents the researcher who is dedicated to the study of particular field or technology pioneers is precisely the difficulty in determining the limits and consequences of subjectivity – understood as the attempt to grasp the fluctuations on the basis of amplification of what makes a complex phenomenon – that powered the first generation of explorers. Immersed in the complex and eventually numerous conceptual, structural and immediate technical problems, a precursor would not have time to perform reflections or even record the fluctuations of his or her subjectivity in this process. Therefore, we propose in our work is a possibility of recovery – through a process of narrative and dream-building – this subjective process that was lost in the early days of what would be the cinema.

Keywords: *Birth of Movies. Narrative. Reconstruction.*

Artigo submetido em: 20/04/2016  
Aceito para publicação em: 01/09/2016

## Introdução: jogo demiúrgico

O cinema em seus primeiros momentos causava, sem dúvida, estranheza. De fato, a imagem consagrada pela tradição historiográfica da fuga dos espectadores diante da exibição pública do filme *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (*A chegada do trem na estação*, 1895), dos irmãos Lumière, numa das primeiras sessões do cinematógrafo, realizada no Salão Indiano do Grand Café, situado no Boulevard des Capucines nº 14, é um exemplo muito lembrado do efeito da imagem em movimento, diante da qual os espectadores reagiam com espanto, deslumbre e também com terror.

O breve e pitoresco cartão postal animado de uma estação de trem em plena atividade também indicava o elemento perturbador de captura do movimento, da *alma* dos seres que transitam, como fantasmas, na tela branca, incapazes de escapar da repetição cíclica do *momento* em que suas existências foram capturadas. Como bem demonstram as intuições do romance *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, o cinema parece materializar a noção de *eterno retorno*, só que de uma forma fantasmática, distante da percepção afirmativa que um Nietzsche dava ao conceito.

Esse terrível maravilhamento do cinema manteve-se a despeito de todo o desenvolvimento tecnológico do meio, talvez pela aura de mistério, quase de *ato mágico*, de truque absoluto, que cerca também suas antecipações distantes e imediatas – a lanterna mágica, o praxinoscópio, o zootrópio, a fotografia, etc. Esse mistério era reforçado pela natureza do empreendimento audiovisual e cinematográfico em seus primeiros anos, uma área eminentemente prática, realizada por empresários, inventores e engenheiros que não dispunham de tempo ou interesse em registrar sistematicamente suas criações, invenções, produções e descobertas.

O escritor britânico D. P. Watt, em um conto recente – intitulado “By Nature’s Power Enshrined”, ou seja, *Pelos poderes da Natureza consagrado* –, busca reconstituir esse universo em que o aspecto de empreendimento comercial ultrapassava a visão de *produto* artístico do ofício fotográfico e cinematográfico, uma vez que a imagem era captada diariamente por profissionais especializados para funções diversas, nos dias de hoje perdidas e abandonadas em grande parte devido ao surgimento de aparatos de captura de imagem caseiros: “Após os entusiásticos passos preparatórios – a compra da câmera e do material químico para revelação, a aquisição dos móveis, cadeiras, cortinas, candelabros, livros e demais elementos para os cenários que os clientes eventualmente quisessem utilizar – havia a nervosa espera por clientes.” (WATT, 2014, p. 52). Balzac, por sua

vez, apresentou como um divertimento óptico simples, como a lanterna mágica, fascinava um público amplo e variado: “Durante a noite, uma lanterna mágica exibia suas ilusões e mistérios na tela branca, para grande surpresa de Charles, e mais de uma vez as demonstrações de encantamento infantil provocaram risos de alegria em Caroline e Roger”. (BALZAC, 2016).

Também não é possível deixar de lado o elemento temático: ao mesmo tempo que os cartões postais em movimento dos irmãos Lumière foram aos poucos se transformando na configuração documental, mimética e verista do cinema, outra tendência surgia, impulsionada pelas possibilidades inovadoras da manipulação fotográfica aplicada à imagem em movimento.

Os primeiros fantasistas da imagem como Georges Méliès ou Segundo de Chomón, construíram uma obra visual de maravilhamento, no qual mesmo os elementos mais negativos da cultura – como a figura da bruxa ou do diabo e o sobrenatural, via de regra – foram recuperados de forma a um só tempo engenhosa e cômica, neutralizando qualquer elemento de tensão que resultariam em leituras ideológicas que preconizassem o racismo, o preconceito ou a exclusão social.

Tal intervenção criativa em um gênero – o fantástico – bastante cristalizado no início do século XX, contudo, não se restringiu ao uso de um elemento burlesco que resultou na renovação das figuras do imaginário sobrenatural, que passaram a ter novas matrizes possíveis. De fato, longe de uma intervenção suave ou frívola nas fontes das construções narrativas fantásticas, fantasistas

como Méliès e Chomón inauguraram uma nova fonte de inquietação com suas intensas criações imagéticas pré-surrealistas.

Assim, por exemplo, a Lua antropomorfizada cujo olho foi varado por um foguete, a cabeça que cresce até explodir (em Méliès), o diabo/espectro que brinca com mulheres em miniatura ou que surge projetado, realizando seus malfeitos, nas sombras atrás dos personagens (Chomón) marcaram o imaginário audiovisual de forma indelével, transformando-se em fonte inesgotável das inquietações de outros criadores. A cena de explosão de uma cabeça que cresce como um balão, empregada no filme *Scanners* (1981), de David Cronenberg que foi desenvolvida pelos artistas de efeitos especiais Stephen Dupuis, Chris Walas e Gary Zeller, foi inspirada diretamente pela gag de crescimento de uma cabeça empregada por Méliès em seu filme *L'homme à la tête de caoutchouc* (1901). A solução dos artistas sob a direção de Cronenberg, bem mais brutal e menos maravilhosa, foi simplesmente explodir a cabeça esculpida em cera com um tiro de escopeta, como revelado no documentário *The Scanners Way: Creating the Special Effects in 'Scanners'* (2014), de Michael Lennick.

A proposta que apresentamos aqui, em forma de narrativa, é a tentativa de reconstrução imaginária desse período inicial do cinema e da produção audiovisual. Nosso foco foi o criador e demiurgo cinematográfico Segundo de Chomón (1871-1929). Trabalhamos, nesse sentido, com fragmentos da vida e da obra do autor, notadamente o universo evocado pelas imagens de filmes como *Satán se diverte* (1907) ou *Danças cosmopolitas de transformações* (1902),

Nosso foco foi menos a reconstrução rigorosa do processo de criação de tais filmes e muito mais a *onirização* dos elementos trabalhados dentro de um formato narrativo. Por *onirização*, entendemos um processo que “aciona os dois procedimentos complementares de ‘deslocamento’ e ‘condensação’, assinalados por Freud como característicos da ‘elaboração onírica’” (TORRES FILHO, 2001, p. 19). Nesse sentido, nosso foco foi uma reconstrução dos processos subjetivos essenciais na criação cinematográfica. Por subjetividade, nesse sentido, temos em vista a perspectiva empregada por Luis Artur Costa e Tania Mara Galli Fonseca, como a tentativa de captar aquilo “que é menor e mutável, que se encontra invisibilizado por representações gerais, tampões da diversidade, como as definições de normal e patológico.” (COSTA; FONSECA, 2008, p. 519).

Optamos, através de uma abordagem narrativa, não pela *reconstituição sistemática* dos eventos, mas pela *evocação* complexa dessas imagens únicas, cruzando elementos biográficos de outros diretores e criadores (com o outro demiurgo cinematográfico espanhol, Luis Buñuel). Trata-se, portanto, de uma tentativa de articulação, de fornecer ao leitor um breve e vertiginoso mergulho nesse intenso e contínuo *sonho* – como um rio tormentoso – que é o cinema.

## I.

Observava atentamente o aparato de projeção de imagens, de aparência maciça como a de um monolito empregado por algum culto primitivo e bárbaro – talvez a pedra necessária para realizar sacrifícios humanos. A manivela ao lado do dispositivo estava em repouso, mas em breve saíra desse estado de perfeita imobilidade para a ação: o giro da manivela colocaria a máquina em movimento de uma forma definitiva, barulhenta, espasmódica. As convulsões e guinchos do mecanismo seriam como os de um animal recém-nascido, escoiceando para deixar o útero materno. Embora os giros e tremores da máquina fossem tão fascinantes, teria de desviar os olhos para aquilo que ela gerava: imagens móveis, fotografias captadas em grande velocidade para enganar os olhos que as contemplavam, projetadas em uma tela de tecido branco. Muitos encaravam os efeitos dessa máquina como uma espécie de feitiçaria; ele mesmo – o artista, o ilusionista, o *criador* – tentava construir minha obra utilizando essa ideia, aplicando o que entendia e conhecia, e que está longe de ser pouco, de magia de salão em suas criações, em seus filmes.

Por isso, precisava repassar mentalmente a cena antes de projetá-la, imaginar quais efeitos poderiam complementar as imagens projetadas, colocar-se na mesma posição de um espectador menos deslumbrado disposto a encontrar defeitos e possibilidades não imaginadas. Quem sabe não surgiria a ideia de um novo efeito ali mesmo, enquanto projetava para si mesmo o filme? Um novo efeito ainda não imaginado, que

surpreendesse definitivamente a plateia, cada vez menos sensível ao maravilhoso dos truques daquelas máquinas de ilusão? Os espectadores, como usual, tendiam a considerar tediosos efeitos repetidos a exaustão, além de que outros ilusionistas sempre surgiam com ideias novas e mirabolantes para entreter o público. Manter-se no mercado era bem difícil. Os bem treinados olhos do ilusionista eram rápidos, esquadrinhando tanto o dispositivo quanto as imagens que agora jorravam da lente em direção ao branco da tela em busca de problemas técnicos – um quadro faltando ou talvez a possibilidade do filme enroscar na bobina. Avaliava com bastante senso crítico a cena que tinha diante dos olhos: uma fantasmagoria que ele próprio imaginara, rapidamente, durante a própria filmagem, uma forma de divulgar seus talentos na manipulação de imagens. Sorriu ao pensar na credulidade de boa parcela dos espectadores, que muitas vezes pareciam não se distinguir das crianças ao avaliar as imagens projetadas pelo cinematógrafo. Muitos as consideram não tanto fotografias reproduzidas aceleradamente, pela velocidade da manivela, mas a própria realidade, aprisionada por algum tipo de magia negra especialmente poderosa. As fotografias não eram imagens estáticas? Mesmo essas imagens já não carregavam algo da alma do retratado? E no caso de imagens em movimento? Não seria a vida mesma que estaria ali, drenada para um rolo de filme, exibido em uma bobina para o prazer ignóbil de uma pequena multidão de celerados, na escuridão?

Ah, a credulidade, o mal de todas as épocas e ocasiões. Enquanto pensava nisso, observava o desfile de imagens proporcionado pelo aparato: um casal envolvido em um complicado bailado, a reprodução dos mais diversos tipos de dança popular conhecidos. O grande prestígio da pequena apresentação filmada – sorria ao imaginar a reação da platéia diante de tal artifício – era uma ideia simples, mas bastante engenhosa: as roupas dos dançarinos, associadas às danças executadas, sofreriam mudanças e transformações durante todo o breve filme, acompanhando os compassos específicos de cada região e país. Isso tudo sem interrupções, o que aos olhos dos espectadores soava como um passe de mágica. O público deve reconhecer a qualidade desse truque, embora nem sempre isso seja uma vantagem; felizmente a esposa do ilusionista possuía um talento natural diante das câmeras, o que facilitava a realização dos filmes de uma forma quase doméstica. As pessoas que trabalhavam com o cinematógrafo, com a produção de filmes, não eram muito bem vistas na sociedade. Os *criadores*, esses então sofriam ainda mais com certa desconfiança da opinião pública. Talvez fossem vistos como amanuenses do diabo, intermediários necessários para facilitar a obtenção de pactos e a cobrança das almas impuras em comércio com os demônios. Quanto mais a Ciência demonstrava que as crenças humanas eram apenas ilusões dos sentidos, semelhantes àsquelas produzidas pelo cinematógrafo, mais a humanidade se entrincheirava na irracionalidade para manutenção da estabilidade de seu mundo. Ora, um oftalmologista inglês, não fazia muito tempo, não escrevera um livro com belíssimas ilustrações coloridas comprovando que os fantasmas não passavam de sombras projetadas em nossas retinas? Mas o apego

às crenças irracionais, de certa forma seu ganha-pão, jamais perderia a força, mesmo diante de evidências, provas e argumentações. Estranhamente, enquanto esses pensamentos se chocavam com as imagens dos dançarinos frenéticos na tela, lembrou-se do incêndio da casa de um de seus concorrentes, outro ilusionista especializado em truques via cinematógrafo.

Era curioso que o incêndio que destruiu a casa e os materiais de seu concorrente estava longe de ser algo que o entristecesse. Contudo, seria incapaz de planejar e executar algo tão drástico e perigoso, embora conhecesse histórias de sabotagens as mais diversas, coisa aparentemente corriqueira em seu ramo de negócios. Coincidentemente, estava em Paris – a terra de seu concorrente –, a negócios, justamente na vizinhança quando soube do incêndio, bem no final da tarde de um ensolarado dia de verão. Correu para a casa do infeliz, e pode ver as labaredas se elevarem aos céus, transformando em cinzas filmes, aparatos, figurinos, cenários. Os bombeiros e alguns populares trabalhavam com afinco, mas o fato óbvio era que o fogo – as chamas rodopiavam e se alçavam aos ares projetando sombras fantásticas, provavelmente impulsionadas pelos variados materiais inflamáveis necessários para a produção de filmes – aniquilaria até as fundações da mansão daquele infeliz criador de imagens móveis. Seria possível, talvez, pensar em um incêndio criminoso: um concorrente mais ousado que nosso protagonista. Ou quem sabe um fanático alimentado por doutrinas políticas e religiosas que o fizessem odiar o cinematógrafo e seus realizadores. Tratava-se de uma ideia persistente e convincente, pelo menos até se observar com atenção o comportamento do *criador* vítima do incêndio. Conversava com os bombeiros e *gendarmes* a respeito dos danos à propriedade e demais questões de vida e morte agora reduzidas aos rituais burocráticos. Apesar de ter perdido toda uma vida de trabalho, a expressão do sujeito estava longe de ser de tristeza profunda, absoluta. Na verdade, tal expressão revelava muito mais alívio e satisfação ao se livrar de um peso intolerável. Havia mesmo prazer naquele rosto, um prazer pela antecipação dos horrores da miséria que ele e toda sua família com certeza conheceriam. As sombras produzidas pelas chamas no entardecer prolongado atingiram o rosto do concorrente, produzindo estranhos esgares e reflexos nos olhos esbugalhados e luminosos daquele homem que, como outros no ramo, adorava personificar o diabo em suas produções. Aparentemente, o fogo e a sombra realizaram o milagre que figurino, maquiagem e trucagens jamais conseguiriam, transformando-o, de fato, em um ser estranhamente demoníaco, tanto assustador quanto digno de pena.



## II.

Antes de ser mágica, a lanterna de projeções foi chamada “lanterna do medo” e era usada para evocar espíritos e fantasmas bem antes das mesas circulares das sessões espíritas. Um padre de sua cidade natal, Teruel, e que dava aulas na escola que frequentara fazia sempre questão de lembrar essa origem dos espetáculos de projeções para destacar a natureza demoníaca da projeção enganosa de imagens. Não que aquele padre – qual era seu nome? Juan? Era jesuíta? Qual seria seu sobrenome? – fosse apenas mais um ignorante crédulo. Pelo contrário, possuía certa formação e mesmo conhecimento de causa. Certo dia, o tal padre mostrara ao nosso ilusionista um grosso e belíssimo volume ilustrado, cheio de complicados diagramas e gravuras; algum tempo depois, descobriria que se tratava do livro *Ars Magna Lucas et Umbral* de Athanasius Kircher (outro padre jesuíta). Possuir uma cópia daquele raro volume era algo incrível em uma pequena cidade na região de Aragão.

Mas, de qualquer forma, o padre “Juan” não apreciava em nada a projeção de imagens, mas desde um ponto de vista semelhante àquele adotado por Platão diante da poesia. Tratava-se de uma rejeição que tinha por base motivos pedagógicos: as imagens projetadas seriam úteis apenas para a degradação humana através de ilusões, facilitando o trabalho do diabo. Nesse sentido, espetáculos de lanterna mágica – da mesma forma que a fotografia e o cinematógrafo – seriam apenas mais um estágio, particularmente elaborado, na decadência do ser humano e de sua fé em Deus. Como a filosofia de Kant. E a teoria evolutiva de Darwin. Ou as lutas do proletariado, calcadas em teorias como as de Marx. Todos sintomas de uma civilização doente pela falta de crença, diluída

doravante em espetáculos e jogos vãos, sombras móveis, ilusões circulares, falsos reflexos em espelhos. Sempre dizia que mesmo o nome das ilusões indicava sua malignidade diabólica; esse seria o caso da conhecida miragem chamada “Fata Morgana”. É bem verdade que esse padre talvez fosse obcecado pelos erros e defeitos do sentido da visão, daí a necessidade que via em proibir e destruir espetáculos que utilizassem recursos como projeções luminosas, Mesmo galerias de arte e museus deveriam ser fechados por questões educacionais e de utilidade pública, para evitar a glorificação do vício e a aniquilação da virtude. Assim, essa fúria obsessiva do padre-professor contra a imagem seria a responsável por um fato marcante que o ilusionista jamais conseguiu ou desejou apagar de sua memória.

Um homem, arrastando uma pequena carroça, se aproximou da praça defronte à escola de nosso então jovem ilusionista bem ao entardecer. Colocou um realejo para funcionar, além de tocar uma pequena gaita a intervalos, esperando que aquelas sonoridades algo espasmódicas atraíssem os jovens alunos que circulavam na praça em frente da escola. Mas as músicas e ruídos que atraíam todos por ali eram apenas uma preparação para o que estava por vir: de dentro da carroça surgiu uma barraca, e logo uma velha lanterna mágica, bastante castigada pelo tempo. O ilusionista nunca antes havia visto tal instrumento, uma máquina sólida e metálica, com uma lente de vidro que se estendia diante dela. Aos olhos de qualquer criança, aquele aparato estranho possuía algo de feérico mesmo desligado. Utilizando um sistema interno de velas e espelhos, o homem da carroça começou a projetar imagens em um pano branco que colocara um pouco adiante da lanterna mágica. Eram imagens de castelos, de noites de lua cheia, de espíritos e

demônios percorrendo um infinito espaço noturno, que procediam de chapas de vidro manchadas e parcialmente apagadas. O dono da atração contava alguma história ao trocar as chapas, mas o ilusionista não registrou nada do que ouvia.

Apenas aquelas pobres e gastas imagens dominaram em sua mente e persistiram em sua memória. Ao final do curto espetáculo, quando o pobre lanternista se dispunha a receber alguma contribuição financeira dos espectadores, eis que surge o padre “Juan”, aparentemente dominado pela fúria. Seu ódio se dirigiu inicialmente contra o pequeno grupo que desfrutou do espetáculo, destacando como estavam caindo no pecado e no universo diabólico ao perderem tempo precioso dedicando-se à contemplação de imagens falsas, de histórias vulgares. Que o tempo perdido, que poderia ser melhor utilizado em orações ou trabalho, não seria recuperado senão no inferno. Que cometeram a verdadeira e mais maléfica adoração a uma imagem pagã, ao bezerro de ouro. Depois, se voltou para o lanternista e, munido de sua bengala, desferiu golpes arrasadores contra a lanterna mágica e suas frágeis placas de vidro, que se estilhaçaram em centenas de pedaços. A *guardia civil* apareceu, mas nada aconteceu ao padre; apenas levaram o arruinado protecionista para fora da cidade. Após a confusão, o jovem ilusionista recuperou algumas das placas de vidro destruídas, pois pretendia criar as suas próprias.

O discurso do padre, tão eficaz em apontar os pecados ao resto da comunidade, apenas aguçara a vontade do futuro *criador* de imagens em movimento em conhecer melhor o funcionamento daquela arte diabólica. Uma delas apresentava uma noite de tempestade cortada por um raio através de um ardiloso sistema de transição entre imagens. Pensava que seriam noites assim, ao relento e com fome, o futuro daquele desgraçado lanternista. Que, arruinado, deve ter começado uma carreira de crimes e violência para sobreviver. Que talvez, após a expulsão de Teruel, tivesse encontrado, de fato, demônios e espíritos nas encruzilhadas, à noite. Sem perceber com clareza imediata, o ilusionista trabalhava a tragédia a qual fora espectador para que se tornasse o primeiro de muitos filmes burlescos que realizaria.

### III.

O ilusionista imaginava seu próximo filme, sentado em seu gabinete: uma fantasia com uma figura fantasmagórica como protagonista. Ele teria garrafas que conteriam mulheres em miniatura (se deliciava com os detalhes técnicos do truque), mas estaria em constante disputa com uma feiticeira igualmente poderosa. Imaginava as maneiras possíveis para fazer seu espectro ter mais impacto, para que o espectador o visse não apenas como um sujeito fantasiado, um signo feito pela maquiagem e pelo figurino, mas como uma alma penada de fato. Ao espanto, queria adicionar um toque de medo, ingredientes certos dos melhores truques. Buscava na memória o arsenal de lembranças incríveis ou pavorosas disponíveis pois sabia que a iconografia clássica de fantasmas, demônios e demais monstros já fora bastante explorada por outros no ramo do cinematógrafo. Quantas criaturas aparentemente saídas das gravuras e dos quadros de Doré, de Dürer, de Moreau ou mesmo de Blake não apareciam nas telas por aquele tempo? Não, precisava de algo diferente, que desalojasse o público da cômoda referência das artes plásticas. Seguindo esse fio de pensamentos, esquadrinhando sistematicamente a memória, o ilusionista descobriu algo de espantoso em seu passado, esquecido por muitos anos. Talvez sua mente tivesse forçado deliberadamente o esquecimento, no final das contas, por não ser uma lembrança muito agradável. Mesmo assim, ao reencontrar essa memória perdida (ou suprimida), percebeu que nela havia elementos úteis para aquilo que procurava. O demônio estava ali, em sua mente, em sua lembrança; talvez, não a criatura sobrenatural com seus cascos fendidos e seus pactos, mas uma evocação bastante eficaz daquela soma de miséria e maldade que constitui a essência demoníaca.

Era jovem e cumpria o serviço militar em La Habana, Cuba. Passeava com alguns camaradas pelas alamedas da capital caribenha quando passou por uma praça obscura e acanhada, isolada por um corredor de casas de aspecto abandonado e decrepito. Se despediu dos outros soldados e percorreu a ruela que levava à praça pleno de curiosidade. Embora ainda estivesse no meio da tarde, a pequena praça, protegida do Sol pelas casas e por árvores densas, parecia mergulhada na noite. Intrigado, caminhou pela alameda circular, tentando enxergar com mais clareza o interior daquela bizarra falha no tecido urbano da cidade. Foi quando viu uma figura, que inicialmente pensou estar imóvel. Um arrepio atravessou-lhe a espinha naquele que talvez tenha sido o momento mais aterrador de sua existência. O que seria aquela sombra irregular, ilógica, enrodilhada no fundo da sombria praça? Um primeiro pensamento, talvez o mais confortador, é que se tratava de um cadáver, humano ou animal. Nesse momento, a sombra se movimentou de maneira bastante nítida. Algo como um fluxo glacial parecia se espalhar por suas entranhas, pois estava diante de um absurdo lógico: cadáveres não costumam se mover. Aterrorizado, pressentia o fracasso da razão, o domínio cego do medo, a necessidade imperiosa de fugir para não confrontar o incompreensível.

A exata duração de tudo aquilo era difícil de precisar; um minuto inteiro, talvez alguns segundos e mesmo uma fração tão breve de tempo que ficaria difícil definir tendo apenas a memória como parâmetro. De qualquer forma, terminou: ao avançar mais alguns temerosos passos, o ilusionista percebeu que seus olhos o enganaram, que a sombra fantástica nada mais era que um cão sarmento, terrivelmente debilitado e faminto, que buscava algum alívio para a tarde quente naquele recanto escuro e sossegado. Mas logo percebeu que a extensão dessa decepção dos sentidos foi muito maior, pois a praça e seu entorno não estavam misteriosamente, feericamente vazios. Havia gente ali, conversando e andando de um lado para outro, A cabeça do animal se levantou na direção de seu observador, demonstrando algo da fidelidade desse tipo de animal. Era uma cabeça ferida e frágil, sustentada por um pescoço horrivelmente descarnado, uma cabeça que estava distante apenas um passo da putrefação. Os olhos do bicho eram vazios, mas ainda iluminados pela dor, pela febre, pelo ódio ao mundo.

Foi só nesse momento que percebeu um garoto ao seu lado, descalço e vestido de branco, ao modo de tantos garotos de rua cubanos que vira perambulando por ruas e alamedas. Estava ao lado de um pequeno monte de pedras, escolhidas, ao que parecia, com bastante paciência e com alguma sabedoria. As pedras não eram enormes e pesadas demais, mas também não eram pequenas e insignificantes. Tinham um tamanho e um peso equilibrados, adequados ao que o garoto pretendia fazer. Tomando alguma distância, ele arremessou a pedra diretamente na cabeça do cachorro. O som do impacto da pedra pareceu, aos ouvidos do ilusionista, abafado, como se o osso já tivesse perdido sua consistência e fosse mole como esponja.

O menino se abaixou para pegar outra pedra, pois havia muitas ali, o que provavelmente, mesmo levando-se em conta a fraqueza do animal supliciado, garantiria uns bons minutos de diversão. O ilusionista poderia impedir o menino, mas simplesmente deu as costas enojado, consolando-se pelo fato de que o cão estaria morto em pouco tempo, de uma forma ou de outra. Antes de ir embora, contudo, seus olhos se cruzaram com os do garoto, que parecia oferecer-lhe uma pedra, espécie de dádiva benevolente aos estranhos. Os olhos da criança, negros e profundos como os de um tísico, também brilhavam, mas não de febre. Não havia uma explicação lógica para tal brilho. Alegria ou prazer sádico? Talvez, mas os movimentos eram mecânicos demais. Seria tristeza? Provavelmente não. Os golpes não eram de misericórdia. Seria o reflexo, o brilho apagado extraído do animal torturado? Sabe-se lá Deus.

Estava decidido: o espectro seria cadavérico, os traços de seu intérprete (o próprio ilusionista) confundindo-se com os ossos da maquiagem. E deveria ter uma capa, profunda e negra como a noite, como os olhos de um tísico. E o espectro deveria sumir de cena, como em um passe de mágica ao final da atração.

## REFERÊNCIAS

### Livros e periódicos

BALZAC, Honoré. *Une double famille*. (1830) (Disponível em [https://fr.wikisource.org/wiki/Une\\_double\\_famille](https://fr.wikisource.org/wiki/Une_double_famille), acesso a 01/04/2016).

BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1953.

CATLING, Brian; SINCLAIR, Iain. *Several Clouds Colliding*. London: Swedenborg Society/Book Works, 2012.

COSTA, Luis Artur; FONSECA, Tania Mara Galli. "Da Diversidade: Uma Definição do Conceito de Subjetividade". In: *Revista Interamericana de Psicología/Interamerican Journal of Psychology*. Vol. 2, N. 42, 2008.

MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: Editora SENAC/Unesp, 2003.

NAZARIO, Luiz. "Luis Buñuel". In: *Luis Buñuel: o fantasma da liberdade*. Belo Horizonte: Ministério da Cultura, Fundação Clóvis Salgado, Itaú, 2014.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. "Novalis: o romantismo estudioso". In: NOVALIS (Friedrich von Hardenberg). *Pólen: Fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

WATT, D. P. *The Phantasmatical Imperative & Other Fabrications*. S/L: Egeus Press, 2014.

ZISCHLER, Hanns. *Kafka vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

### Filmes

*A Trip to the Moon*. Direção: Georges Méliès. Los Angeles: Flicker Alley, 2011. 1 blu-ray, NTSC, P/B e colorido.

*Scanners*. Direção: David Cronenberg. [S.l.]: Criterion, 2014. 1 blu-ray (incluindo suplementos), NTSC, 103 minutos (filme original).

*Segundo de Chomón (1903-1912): El cine de la fantasia*. Produção: Fílmoteca de Catalunya. Barcelona: Cameo/Fílmoteca de Catalunya, 2010. 1 DVD, PAL, P/B e colorido.