

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

ANTOINE NICOLAS GONOD D'ARTEMARE

FOTO-POLÍTICAS: elementos para uma genealogia da luz

Rio de Janeiro
Agosto de 2020

ANTOINE NICOLAS GONOD D'ARTEMARE

FOTO-POLÍTICAS: elementos para uma genealogia da luz

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadores: Antonio Fatorelli e Tadeu Capistrano

ANTOINE NICOLAS GONOD D'ARTEMARE

**FOTO-POLÍTICAS:
elementos para uma genealogia da luz**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Aprovado em:

Antonio Fatorelli, doutor, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Tadeu Capistrano, doutor, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Maria Cristina Franco Ferraz, doutora, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ericson Saint Clair, doutor, Universidade Federal Fluminense

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos orientadores Antonio Fatorelli e Tadeu Capistrano, bem como aos professores Maria Cristina Franco Ferraz e Ericson Saint Clair que participaram da qualificação do projeto e para ele contribuíram amplamente. Um agradecimento especial também a Bruna Freitas, Julia d'Artemare, Eduarda Kuhnert, Lucas Murari, Lucía González e ao conjunto dos professores e funcionários da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em particular Paulo Oneto, Maurício Lissovsky, Anita Leandro, Victória de Carvalho, Beatriz Jaguaribe, André Parente, Alessandra Vannucci, Jorgina da Silva Costa e Thiago Couto. Aos professores Hernani Heffner, Luiz Camillo Osório, Fernando Cocchiarale, Frederico Coelho, Erick Fellinto e Kleber Mendonça.

Sem esquecer de Liana Lessa, Luana Lessa, Michele Lessa, André Duchiade, Davis Diniz, Pedro Urano, Milena Manfredini, Rodrigo Carrijo, Tomás Magariños, Flávio Borges como também de Tribi Canelo, Marcela Bordin, Fabiano Mixo, Eric Palazzo e Catherine Vincent.

Um agradecimento também à Escola Superior de Propaganda e Marketing, em particular ao coordenador do curso de cinema, Pedro Curi.

D'ARTEMARE, Antoine. **Foto-políticas:** elementos para uma genealogia da luz. Dissertação. (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

RESUMO

De que maneira a luz tem a capacidade de influenciar, determinar, capturar, vigiar, disciplinar e controlar as opiniões, discursos e práticas dos indivíduos? Nessa pesquisa, buscaremos explicitar as relações entre luz e (bio)política. Consideraremos a luz na sua dimensão midiática — tal como proposto pelo teórico das mídias Sean Cubitt — cuja materialidade não apenas participa da constituição do mundo cognoscível e experimentável, mas também permite processos de mediação entre seres humanos e não humanos, de modo consciente ou inconsciente, individual ou coletivo. A partir disso, ambicionamos tornar visíveis as diversas maneiras pelas quais poderes — religiosos, políticos, econômicos ou científicos — se serviram de mediações da luz como instrumento político e biopolítico nas sociedades soberana, disciplinar e de controle. Desse modo, procuraremos desnaturalizar nossa relação com a luz e reconhecer seu protagonismo a serviço de *foto-políticas*, termo que propomos para designar algumas instrumentalizações políticas da luz. Seguiremos o método genealógico no intuito de realizar uma cartografia, de modo diagramático, das diversas relações de forças que atravessam a história, tanto dos discursos e saberes sobre a luz quanto das práticas, acontecimentos e materialidades luminosas. Para tal, colocaremos em diálogo a análise de produções discursivas, objetos midiáticos e estudos teóricos que, ao tensionar a relação entre luz e poder, nos permitem evidenciar efeitos e estratégias mais amplas de controle, domínio e administração positiva dos indivíduos. A pesquisa fundamenta-se principalmente nas obras teóricas de Michel Foucault, Jonathan Crary, Paul Virilio, Guy Debord, Walter Benjamin, Friedrich Kittler, Gilles Deleuze e Marie-José Mondzain.

Palavras-chave: Luz. Política. Biopolítica. Mídia. Genealogia.

D'ARTEMARE, Antoine. **Photo-politics**: elements for a genealogy of light. Dissertation (Masters in Communication and Culture) - School of Communication, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

ABSTRACT

How does light have the power to influence, determine, capture, monitor, discipline and control the opinions, discourses and practices of individuals? In this research, we seek to explain the relationships between light and politics. We will consider light in its media dimension — as proposed by media theorist Sean Cubitt — whose materiality not only participates in the constitution of the knowable and experienceable world, but also allows mediation processes between human and non-human beings, consciously or unconsciously, individually or collectively. Based on that, we aim to shed light on the different ways in which powers — religious, political, economic or scientific — used mediations of light as a political and biopolitical instrument not only in sovereign and disciplinary societies but also in societies of control. In this way, we will try to denaturalize our relationship with light and recognize its role in photo-politics, a term that we propose to designate to some political instrumentalizations of light. We will follow the genealogical method in order to diagrammatically map the various relationships of forces that cut through the history of discourses and knowledge about light as well as practices, events and luminous materialities. To this end, we will create a dialogue amongst the analysis of discursive productions, media objects and theoretical studies that, by stressing the relationship between light and power, allow us to reveal wider effects and strategies of control, domination and the positive management of individuals. The research is based mainly on the theoretical works of Michel Foucault, Jonathan Crary, Paul Virilio, Guy Debord, Walter Benjamin, Friedrich Kittler, Gilles Deleuze and Marie-José Mondzain.

Keywords: Light. Politics. Biopolitics. Media. Genealogy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Desenho a partir do filme <i>Iluminai os terreiros</i> (2006), arquivo pessoal de Julia d'Artemare (D'ARTEMARE, 2020a).....	11
Figura 2 – Desenho a partir do filme <i>Iluminai os terreiros</i> (2006), arquivo pessoal de Julia d'Artemare (D'ARTEMARE, 2020a).....	13
Figura 3 – Desenho a partir do filme <i>Iluminai os terreiros</i> (2006), arquivo pessoal de Julia d'Artemare (D'ARTEMARE, 2020a).....	21
Figura 4 – Desenho a partir do filme <i>Iluminai os terreiros</i> (2006), arquivo pessoal de Julia d'Artemare (D'ARTEMARE, 2020a).....	23
Figura 5 – Desenho explicativo da visão por meio da eiodola, ilustração do livro <i>La lumière</i> (MAITTE, 1981)	24
Figura 6 – <i>Incandescência</i> : a visão por meio do quid, arquivo pessoal de Julia d'Artemare (D'ARTEMARE, 2020b).....	25
Figura 7 – Desenho explicativo do fenômeno de refração ótica, ilustração do livro <i>La dioptrique</i> (DESCARTES, 1637).....	27
Figura 8 – A luz dentro do conjunto das radiações magnéticas, ilustração extraída da página The electromagnetic spectrum do site Wikipedia (BLACUS, [s.d.])	29
Figura 9 – <i>Incandescência</i> : a potência hipnótica da luz, arquivo pessoal de Julia d'Artemare (D'ARTEMARE, 2020c).....	38
Figura 10 – Desenho de revérbero de iluminação pública, ilustração do livro <i>Les Merveilles de la science</i> (FIGUIER, 1867)	49
Figura 11 – <i>Panoptico</i> , pintura do artista Luca Matti, ilustração do site internet do artista Luca Matti (MATTI, 2009)	52
Figura 12 – O despertar de Berlim, imagens extraídas do filme <i>Berlim, Sinfonia da Metrópole</i> (RUTTMANN, 1927)	57
Figura 13 – Resolução de uma alteração pela polícia, imagens extraídas do filme <i>Berlim, Sinfonia da Metrópole</i> (RUTTMANN, 1927).....	58
Figura 14 – As luzes artificiais na cidade, imagens extraídas do filme <i>Berlim, Sinfonia da Metrópole</i> (RUTTMANN, 1927)	60
Figura 15– O espetáculo luminoso da cidade moderna, imagens extraídas do filme <i>Berlim, Sinfonia da Metrópole</i> (RUTTMANN, 1927).....	62
Figura 16 – Luzes comerciais e espetaculares das vitrines berlinenses, imagens extraídas do filme <i>Berlim, Sinfonia da Metrópole</i> (RUTTMANN, 1927).....	65
Figura 17 – Fotografia de protestos em Santiago, dezembro de 2019, arquivo pessoal de Tribi Canelo (CANELO, 2019).....	82
Figura 18 – Fotografia de protestos em Santiago, dezembro de 2019, arquivo pessoal de Tribi Canelo (CANELO, 2019).....	84
Figura 19 – Imagens operacionais permitindo o funcionamento da cidade contemporânea, imagens extraídas do filme <i>Contra-tempo</i> (FAROCKI, 2004).....	87
Figura 20 – Luzes operacionais possibilitando a vigilância, imagem extraída do filme <i>Contra-tempo</i> (FAROCKI, 2004).....	88
Figura 21 – Dispositivo de contagem de pessoas, imagem extraída do filme <i>Contra-tempo</i> (FAROCKI, 2004)	91

Figura 22 – Imagens operacionais de um dispositivo de reconhecimento de presença, imagem extraída do filme <i>Contra-tempo</i> (FAROCKI, 2004)	95
Figura 23 – Fotografias da obra <i>Stanger visions</i> (2012-2013), site internet de Heather Dewey-Hagborg (DEWEY-HAGBORG, [s.d.])	97
Figura 24 – Fotografias da obra <i>The Official Biononymous Guidebooks</i> (2015), site internet de Heather Dewey-Hagborg (DEWEY-HAGBORG, [s.d.])	98
Figura 25 – Avião militar utilizando sistema furtivo luminoso, imagem extraída do filme <i>Reconhecer e Perseguir</i> (FAROCKI, 2003)	99
Figura 26 – Propagandas luminosas e holográficas no espaço privado, imagens extraídas do episódio <i>Nosedive</i> da série <i>Black Mirror</i> (WRIGHT, 2016).....	102
Figura 27 – Propagandas luminosas e holográficas no espaço público, imagens extraídas do filme <i>Blade Runner 2049</i> (VILLENEUVE, 2017).....	104
Figura 28 – A “companheira eletrônica” de K, imagens extraídas do filme <i>Blade Runner 2049</i> (VILLENEUVE, 2017)	106
Figura 29– Lanternas dos mortos de Pers, Cellefrouin e Santo Augustin de Versillat, ilustrações do artigo “Les lanternes des morts: une lumière protectrice?” (TREFFORT, 2001).....	117
Figura 30 – O microscópio manifestador (smicroscopium parastaticum), ilustração do livro <i>Ars Magna Lucis et Umbrae: reproducción facsimilar da edición de 1671 con estudios introductorios e versión ó galego e castelán</i> (KIRCHER, 2000)	132
Figura 31 – Dispositivo de transmissão luminosa de texto, ilustração do livro <i>Ars Magna Lucis et Umbrae: reproducción facsimilar da edición de 1671 con estudios introductorios e versión ó galego e castelán</i> (KIRCHER, 2000).....	134
Figura 32 – Desenho de projeção da lanterna mágica, ilustração do livro <i>Ars Magna Lucis et Umbrae: reproducción facsimilar da edición de 1671 con estudios introductorios e versión ó galego e castelán</i> (KIRCHER, 2000).....	135
Figura 33 – Desenho de projeção da lanterna mágica, ilustração do livro <i>Ars Magna Lucis et Umbrae: reproducción facsimilar da edición de 1671 con estudios introductorios e versión ó galego e castelán</i> (KIRCHER, 2000).....	140
Figura 34 – Dispositivo de metamorfoses catóptricas, ilustração do livro <i>Ars Magna Lucis et Umbrae: reproducción facsimilar da edición de 1671 con estudios introductorios e versión ó galego e castelán</i> (KIRCHER, 2000).....	144

SUMÁRIO

PREFÁCIO	9
INTRODUÇÃO	24
1. O OLHAR-LUZ DO PODER DISCIPLINAR	45
1.1. Paris, cidade-luz disciplinar	45
1.2. Estratégias luminosas de controle das temporalidades humanas	57
2. LUZES OPERACIONAIS DE CONTROLE	81
2.1. Do panóptico ao paróptico	81
2.2. Espectralidades de controle.....	99
3. LUMINÁRIAS CRISTÃS SOBERANAS.....	110
3.1. A luz como dispositivo de domínio cristão.....	110
3.2. A luz e o olhar divino das lanternas dos mortos	116
3.3. A luz de cruzada dos aparatos kircherianos.....	126
CONCLUSÃO.....	150
APÊNDICE	156
Diagrama 1: o olhar-luz do poder disciplinar	157
Diagrama 2: luzes operacionais de controle	158
Diagrama 3: luminárias cristãs soberanas.....	159
REFERÊNCIAS.....	160

PREFÁCIO

Em seu livro *La lumière au cinéma* (1991), o pesquisador francês Fabrice Revault d'Allonnes aponta para o fato de que a luz no mundo, ao contrário da luz no cinema, não procede como produção de sentido ou hierarquização entre os elementos, senão de forma contingente. O autor descreve:

No mundo, a luz é indiferente à nossa existência, vazia de sentimentos e insignificante para as nossas mentes, sem sentido — a ausência de significado decorrente da ausência de sentimentalismo. No mundo, a luz é desorganizada, portanto, não estabelece hierarquias (se não acidentalmente): banha os seres e as coisas sem se preocupar em privilegiar ou apagar determinado ser ou coisa. O que reforça sua ausência de sentido. Em resumo, a luz no mundo não tem em si um projeto significativo (REVAULT D'ALLONNES, 1991, p. 7, tradução nossa).¹

A ausência de sentido e de hierarquização da luz, apontada por Revault d'Allonnes, parece ser possível se considerada a luz natural dos diferentes astros. Não seria, porém, necessário questionar essa afirmação ao considerar aquela produzida pelos homens e suas implicações enquanto projeto significativo ou instrumento de poder?

Nesse prefácio, pretendemos destacar o caráter eletivo da luz no mundo. Esse caráter provém de sua capacidade de ser dirigida, focalizada e concentrada de tal forma que se possa realçar determinados elementos em detrimento de outros. De um ponto de vista técnico, a capacidade eletiva da luz foi possibilitada por duas principais invenções: as lentes ópticas e os refletores. Se as lentes ópticas apareceram de maneira empírica desde a Idade Média, sendo utilizadas para melhorar a visão a partir do século XIII (MAITTE, 1981), foi apenas com o aperfeiçoamento dos sistemas dessas lentes, feitas por Huygens no século XVII, que se tornou possível “disciplinar” a luz, da mesma forma que a perspectiva renascentista havia feito com o desenho e a pintura (KITTLER, 2016). Mais tarde, na segunda metade do século XVIII, o refletor — uma superfície côncava reflexiva capaz de recolher, focalizar e concentrar um feixe de luz — se tornará um elemento importante da iluminação das ruas e dos teatros. Nessa época, tal elemento havia sido introduzido na iluminação pública da cidade de Paris, o que permitiu um ganho

¹ Do original : “ Dans le monde, la lumière est indifférente à nos existences, vide de sentiment, et insignifiante à nos esprits, vide de sens — l'absence de signification procédant notoirement de l'absence de sentimentalité. Dans le monde, la lumière est inorganisée, par là inélective (sinon accidentellement) : elle baigne êtres et choses sans se soucier de privilégier ou d'effacer tel être ou chose. Ceci encore participe de son non sens. Bref, la lumière au monde est sans projet signifiant.” (REVAULT D'ALLONNES, 1991, p. 7).

considerável de intensidade luminosa nas ruas e, conseqüentemente, de visibilidade (SCHIVELBUSCH, 1993).

Pretendemos demonstrar, neste prefácio, de que forma o caráter eletivo da luz não se limita apenas à sua dimensão técnica, possuindo também uma dimensão política, na medida em que reflete e possibilita diversas estratégias de poder. Para tal, nos perguntaremos se, ao eleger determinados elementos em detrimento de outros, a luz não permitiria o estabelecimento de deliberadas hierarquias. Dessa forma, ela não teria, também, a capacidade de produzir não só visibilidades, mas também invisibilidades? Além disso, tais hierarquias não poderiam ser encaradas do ponto de vista enunciativo, revelando relações de forças e estratégias de poderes legíveis através da luz? Diante dessa questão, como determinadas produções artísticas poderiam — através de mediações luminosas — não apenas interferir nos modos de visibilidade de certos territórios, mas também suscitar novos modos de ocupação, de vivência e de (re)invenção desses espaços?

O filme *Iluminai os terreiros* (2006)

Para respondermos a essas questões, partiremos da análise do filme *Iluminai os terreiros* (2006), codirigido pelos três artistas paulistas Nuno Ramos, Eduardo Climachauska e Gustavo Moura, idealizado pelo primeiro. Nuno Ramos é um artista contemporâneo que se destaca por uma produção multidisciplinar que atravessa campos diversos como as artes visuais, a literatura, a música e o cinema. Para a realização de *Iluminai os terreiros* (2006), Ramos se uniu não só a Eduardo Climachauska — um artista igualmente multimeios que atua como artista plástico, cineasta e compositor — mas também ao diretor, roteirista e produtor Gustavo Moura. Desse encontro nasceu um filme — de duração incomum, contabilizando trinta e cinco minutos — que, se foi pensado inicialmente para o cinema, foi exibido não só em salas do circuito comercial, mas também em espaços culturais ou mostras.²

² O filme foi exibido, entre outras ocasiões, durante a 16ª edição do Festival Internacional de Arte Eletrônica Sesc Videobrasil (2007) ou, ainda, durante a 29ª Bienal de São Paulo (2010). Após se materializar como filme em 2006, o projeto *Iluminai os terreiros* foi retomado em formato de instalação para a Bienal da Bahia (2014), em Salvador e para o festival artístico Evakuieren (2014), em Frankfurt. É possível assistir ao filme no canal Vimeo da produtora MiraFilmes.

Figura 1 – Desenho a partir do filme *Iluminai os terreiros* (2006)



Fonte: Arquivo pessoal de Julia d'Artemare (D'ARTEMARE, 2020a)

No filme, os artistas filmaram expedições noturnas em lugares perdidos, desolados e esquecidos do Brasil, onde puseram postes de iluminação pública para iluminá-los performaticamente. Dar a ver esses lugares marginais do interior ou da periferia. Nuno Ramos descreve o dispositivo³ da obra:

Organizamos, para o filme, cinco “expedições noturnas” aos cafundós do Brasil. Lugares perdidos, desolados, esquecidos, lugares onde ninguém convive – pela dificuldade de acesso, pelo arruinamento do entorno, pela ameaça de violência, pelo simples desinteresse. Como lanternas gigantes, construíamos durante o dia enormes círculos de luz (entre 20 e 30 metros de diâmetro, entre sete e onze postes de 10 metros de altura, utilizando as mesmas luzes refletoras da iluminação pública) nesses pontos de difícil acesso. Desconectados de qualquer rede elétrica, acendíamos o círculo ao anoitecer, por meio de um gerador a diesel, e passávamos a noite ali filmando. No dia seguinte, começávamos tudo de novo (RAMOS, 2015).

Por meio desse dispositivo efêmero, cinco lugares escolhidos pelos artistas se tornaram, durante uma noite, o palco de um estranho espetáculo sem público. Encruzilhadas, ruínas industriais, beiras de estrada, periferia de cidades ou lugares ermos foram escolhidos pelo afastamento, pela indiferença e pela carência de vida social que apresentavam. Lugares todos situados em Minas Gerais, não só por conta da facilidade de encontrar, nessa região, a desolação procurada (“do que foi mas já não é”, precisa Ramos), mas também pela sumptuosidade de suas paisagens, justifica o artista (RAMOS, 2006). Após uma noite em

³ Trata-se de um filme dispositivo no sentido em que, para filmar o real, determina-se “um conjunto de regras autoimpostas que delimitam o processo de realização” (LINS; MESQUITA, 2008). Condições, regras, limites, protocolos arbitrários e sem fundamento lógico regem, nesse tipo de filme, a captura do real.

claro iluminando esses espaços, o dispositivo era desmontado por uma equipe de cerca de dez pessoas e levado para outra locação, para ser remontado a partir de zero.

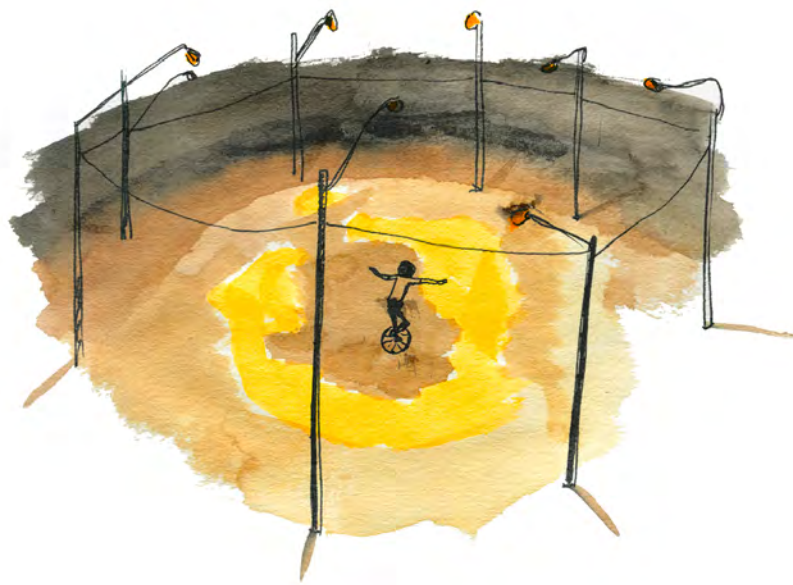
O filme começa com um plano sequência de um carro aprofundando-se, na noite escura, numa estrada de terra do interior. Seus faróis iluminam um homem andando a cavalo que guia a expedição. O que não está atingido pela luz do carro se encontra em pleno breu. Após um longo percurso, o veículo aproxima-se de um lugar ermo em que os postes de luz da obra iluminam um espaço cercado por uma penumbra. Não há nenhum espectador ao redor da instalação. Se protegendo do frio perto de um fogo e soterrado por cobertores, a equipe vela a instalação durante a noite inteira enquanto o barulho monótono e ensurdecido do gerador está encobrindo todo som do local. “Para que estou fazendo isso? Ninguém viu nada!”, ironiza Nuno Ramos na matéria que escreveu sobre o projeto, na Revista *Piauí*. “Mas o trabalho é exatamente isso!” (RAMOS, 2015), responde o artista. O amanhecer traz consigo as primeiras luzes azuladas do dia, que vem para contrastar com a luz amarelada da obra. O lugar continua deserto. A equipe desmonta a instalação e se encaminha para a próxima locação.

Durante os dois primeiros terços do filme sucedem-se, nos diferentes locais escolhidos, cenas não só dessas luzes performáticas irradiando à noite, mas também outras delas sendo montadas ou desmontadas ao ritmo da luz natural (de uma forma que não parece, no entanto, sempre cronológica). O dispositivo é, portanto, repetido, mas o cenário de fundo se altera (uma beira de estrada, onde passa distante um trem; um antigo galpão industrial desafetado ou, ainda, um terreno baldio a partir do qual se percebem as luzes de uma cidade vizinha). Como mostraremos mais adiante, a repetição desse processo apenas será rompida pela última cena do filme.

Na maior parte do tempo, não ocorre muita coisa durante as performances: “mosquitos nos visitavam, um cachorro faminto, alguma coruja, um morcego, um cavalo” (*ibid.*), comenta Nuno Ramos. Se os artistas imaginavam que a obra iria atrair a curiosidade da população local, na realidade, predominou uma indiferença em relação à intervenção artística, a vida seguindo seu curso normal. Um “palco para nada, uma ágora para insetos” (*ibid.*), que se explica pelo paradoxo mesmo do dispositivo escolhido para a obra, explica Ramos, a partir do qual se propunha erguer a instalação em lugares em que, por vezes, não havia literalmente ninguém. Como ressalta o artista, trata-se, portanto, antes de tudo, de uma experiência solitária em que, muitas vezes, filmavam-se o nada, o vazio (RAMOS, 2006).

Outras vezes, contudo, a solidão da experiência é rompida quando as luzes insólitas chamam a atenção dos moradores locais que se aproximam, posam para a câmera, começam a dançar ou até mesmo a recitar um poema. Debaixo da luz, um homem está posto ao lado de seu filho montando um cavalo. Eles se insinuam para a câmera, estáticos. Em um outro plano, um filho e sua mãe posam igualmente em frente aos refletores, em silêncio. Outro dia, outro lugar abandonado. Dois homens se aproximam da obra. Um está em frente à câmera dançando e recitando incansavelmente os versos de um poema, enquanto o outro percorre o caminho circular desenhado pela luz no chão. Depois de um tempo, os dois comparsas invertem os papéis. O segundo passa a recitar um poema de amor, enquanto o primeiro, no fundo do quadro, circula pelo espaço iluminado em cima de um monociclo.

Figura 2 – Desenho a partir do filme *Iluminai os terreiros* (2006)



Fonte: Arquivo pessoal de Julia d'Artemare (D'ARTEMARE, 2020a)

A luz da instalação parece aqui convidar esses dois visitantes a entrar no círculo de luz e nele performar. Uma inter-relação entre luz e ação que se encontra, aliás, também no verso de Assis Valente que inspirou esse projeto: “Brasil, esquentai vossos pandeiros iluminai os terreiros/ Que nós queremos sambar”. Ainda que o filme tenha uma relação de contraste e ironia com a letra desse samba, afirma Ramos — já que ilumina espaços cuja desolação é longe do tom exaltado com o qual o compositor brasileiro retrata o país —, é possível vislumbrar, em ambas as obras, um ponto de contato. Da mesma forma que,

no poema, a iluminação dos terreiros é uma via possível para as festividades, no filme, por vezes, ela desperta um espaço performático abrindo a possibilidade para a vida social. A obra explora, desse modo, a luz como materialidade capaz de afetar, através de sua mediação⁴, os corpos “fotossensíveis”, despertando diversas ações, gestos ou espetáculos.

Desigualdades luminosas do território brasileiro

Ao iluminar espaços que são normalmente relegados à escuridão, *Iluminai os terreiros* nos faz enxergar também, de maneira alegórica, a existência de desigualdades no território brasileiro. À primeira vista, o problema de acesso à energia elétrica estaria quase resolvido já que, de acordo com o censo demográfico de 2010, 97,8% dos domicílios brasileiros têm acesso ao serviço de energia elétrica (CENSO DEMOGRÁFICO 2010, 2011). Percebe-se, no entanto, a existência de uma primeira disparidade entre meio urbano (99,1%) e meio rural (89,7%).⁵ Além disso, uma segunda disparidade está presente quando comparadas as regiões: 24,1% dos domicílios rurais do Norte não possuíam energia elétrica, 7,4% no Nordeste e 6,8% do Centro-Oeste em 2010. Ora, de acordo com a análise dos dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) (VENTURINI, 2017), essas três regiões são também as que apresentam a renda média mensal domiciliar *per capita* mais baixa do país. Então, se cruzarmos essas duas informações, podemos constatar que as regiões com menores salários são também as que possuem as mais evidentes carências de acesso à energia elétrica. Logo, a precariedade de recursos elétricos concorre com a precariedade de recursos pessoais. Portanto, podemos nos perguntar se esse caráter eletivo da luz não externalizaria relações de poder que estabelecem hierarquias no acesso à visibilidade de pessoas ou regiões.

Além disso, as privações decorrentes da ausência de ligação à rede nacional de energia não se limitam à luz, mas recobrem várias outras deficiências de insumos básicos, tal como água (quando é necessário uma bomba elétrica), meios de refrigeração e conservação dos produtos alimentares ou, ainda, meios de comunicação e informação (televisão, rádio, internet). Os territórios privados de energia elétrica são, portanto,

⁴ Ou seja, trata-se, como explicaremos na introdução, da luz compreendida como uma mídia no sentido em que permite a mediação de relações entre seres humanos (e não humanos), de modo consciente ou inconsciente, individual ou coletivo (CUBITT, 2014).

⁵ Ainda que, de acordo com um relatório do IBGE, esse número suba para 98,2% em 2015 se considerarmos, além dos domicílios com acesso à rede geral de energia elétrica, aqueles com iluminação elétrica oriunda de geradores próprios (CENSO DEMOGRÁFICO 2010, 2011).

espaços em que convivem, potencialmente, diversas carências: não apenas de infraestrutura, mas também de vida social, cultural e comunicacional.

Ao optar por não conectar a integralidade do território à rede nacional de alimentação elétrica, o Estado (responsável por esses custos) privilegia, dessa forma, determinados territórios luminosos — em geral urbanos e próximos a metrópoles —, em detrimento de outros. Espaços que foram relegados não só a um isolamento elétrico, mas também ao conseqüente isolamento comunicacional e informacional: uma escuridão simbólica. Nessa perspectiva, poderíamos falar, em se tratando desses territórios invisíveis, a respeito de uma estigmatização pela ausência de luz? A nosso ver, essa proposta parece se aproximar da noção, cunhada e desenvolvida pelos geógrafos brasileiros Milton Santos e María Laura Silveira, de territórios opacos⁶, entendidos como aqueles repelidos tanto por poderes econômicos, quanto pelo próprio Estado em prol da seletividade de outros territórios mais luminosos e, então, mais atraentes e lucrativos.

Iluminai os terreiros revela, portanto, de modo alegórico, a existência de uma lógica eletiva da luz que estabelece hierarquias e acarreta diversas desigualdades no território brasileiro. Através do filme, os artistas jogam luz — não só de modo literal, como também de modo metafórico — sobre esses territórios estigmatizados pela escuridão ambiente, esses “não lugares” que não são nada além de “cacos de um capitalismo confuso, pouco regrado” (RAMOS, 2015). Ora, considerando o intrínseco limite de nossa atenção, poderíamos nos perguntar se essa excessiva luminosidade de determinados territórios não monopolizaria nosso olhar, nossa atenção e nossa memória, nos impedindo, então, de nos atentarmos àqueles que se encontram em sua sombra.

Lógica eletiva da iluminação artificial

Um passeio pela história da iluminação artificial pode aqui nos ajudar a compreender como a lógica eletiva da luz reflete e produz desigualdades entre indivíduos, grupos ou territórios, no que diz respeito ao acesso à visibilidade, à atenção ou à memória. Em seu livro *La nuit désenchantée* (1993), uma história da iluminação artificial, o historiador cultural alemão Wolfgang Schivelbusch explica que a variação de intensidade

⁶ Para definir espaços em que mais se acumulam densidades técnicas e informacionais e que apresentam, portanto, uma maior capacidade a suscitar atividades com maior oferta em capital, tecnologia e gestão, o geógrafo brasileiro Milton Santos e María Laura Silveira propõem o conceito de território luminoso (SANTOS; SILVEIRA, 2006, p. 264). Ao contrário, designa como território opacos aqueles que não apresentam essas características.

da iluminação pública sempre esteve submetida a uma lógica de gradação de intensidade.⁷ Por exemplo, conta o autor, a luminosidade de uma rua poderia variar em função da circulação ou do número de comércios da rua iluminada. O autor explica:

A gradação da luz não tinha nada de novo em si mesma. Desde que a iluminação pública existe, as ruas de grande circulação e as comerciais sempre se beneficiaram com uma quantidade maior de lanternas do que as ruas laterais, menos importantes. Ora, na iluminação tradicional das ruas, essa gradação seguia a disposição de cada rua. De uma rua comercial bem iluminada desembocavam-se apenas ruas laterais moderadamente iluminadas (SCHIVELBUSCH, 1993, p.103, tradução nossa).⁸

Uma lógica de gradação da luz corroborada pelos apontamentos feito pelo engenheiro brasileiro Milton Martins Ferreira, em seu livro *A evolução da Iluminação na cidade do Rio de Janeiro* (2009). Nele, o autor relata como, até o final do século XVIII, a cidade possuía precárias condições de iluminações externas, em que a “iluminação das vias públicas limitava-se (...) a uns esparsos pontos de luz, que mais serviam como referência para o logradouro do que a um propósito de iluminação” (MARTINS FERREIRA, 2009, p. 5). Ele conta, ainda, como essas lanternas se limitavam à iluminação da “entrada de edifícios públicos e de residências de pessoas de maiores recursos” (*ibid.*). Ademais, aponta como, no final desse século, quando o custo das iluminações externas se torna uma despesa dos cofres públicos, o sistema de iluminação da cidade decretará uma densidade de iluminação em função da frequência nas ruas, determinando a instalação de “quatro lampiões nas ruas de maior movimento e dois nas demais” (*ibid.*, p.7).

A partir dos apontamentos feitos pelos autores, percebemos, então, a existência de uma lógica eletiva que não só relega determinados grupos à escuridão, como também instaura hierarquias em função da intensidade de iluminação fornecida. A posse da luz é, então, privilégio de determinados grupos da população (podendo favorecer populações mais abastecidas, ruas comerciais mais frequentadas ou, ainda, edifícios públicos), deixando os demais em regime de escuridão ou em regime de luz mais frágil.

Além disso, relata Schivelbusch, a diferença de iluminação de uma rua para outra se acentuou com a chegada da iluminação elétrica em algumas metrópoles europeias, no

⁷ Cabe destacar aqui que o estudo feito pelo autor está pautado, principalmente, em contextos e perspectivas europeias e estadunidenses.

⁸ Do original : « La gradation de la lumière n'avait rien de nouveau en soi. Depuis que l'éclairage public existait, les rues à grande circulation et les rues commerçantes avaient toujours bénéficié d'un nombre plus important de lanternes que les rues latérales, moins importantes. Or, dans l'éclairage traditionnel des rues, cette gradation de la lumière suivait la disposition de chaque rue. D'une rue commerçante bien éclairée ne partaient que des rues latérales modérément éclairées. » (SCHIVELBUSCH, 1993, p. 103).

final do século XIX. Isso porque as lâmpadas de arco voltaico irradiavam uma luz tão intensa que as antigas iluminações pareciam, em contraste, completamente enfraquecidas. A percepção dessa diferença é descrita num texto médico de 1880, que Schivelbusch transcreve:

É dia, a vida em plena noite. Os letreiros, os nomes de ruas se sobressaem com vigor de um lado a outro das calçadas. Os rostos das pessoas são até mesmo, de bem longe, indiscretamente reconhecidos e, coisa estranha, o olho se acostuma instantaneamente a essa iluminação intensa, sem o menor esforço. Nós nos enganamos: o esforço, a penosa impressão existente, quando o olhar, fugindo da avenida, se perde por uma rua lateral onde vacila um estreito e cabisbaixo queimador de gás. Aqui, a escuridão não rechaçada, uma fraca auréola, pálida ou avermelhada, quase insuficiente para evitar os acidentes (...) (PONCET DE CLUNY *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p. 98, tradução nossa).⁹

A descrição do esforço experimentado pelo olho do observador para compensar a passagem de espaços mais iluminados a outros mais escuros torna nítida não apenas a própria lógica de gradação de luz que rege a iluminação artificial, mas também como uma forte luz pode produzir, sobre a fisiologia do observador, um efeito deslumbrante que dificultaria sua percepção de zonas mais sombrias.

Em oposição às lógicas excludentes da luz, de que maneira seria possível conceber um sistema de iluminação mais igualitário? Schivelbusch relata como a busca por uma luz mais igualitária influenciou os projetos de várias cidades nos séculos XVIII e XIX. Segundo ele, esse período foi habitado por diversos “sonhos de luz”, perceptíveis no caráter monumental dos projetos luminosos que pretendiam não mais iluminar ruas, senão cidades inteiras. Ele cita, como exemplo, o projeto não realizado da *Tour-soleil*, uma torre planejada para iluminar toda Paris a partir de um único ponto. Se esses projetos gigantescos não se concretizaram na Europa, afirma o autor, de outro modo foi nos Estados Unidos, em que grandes torres de luz — de 50 a 150 metros de altura — foram postas em diversas cidades para iluminar de maneira igualitária seus diferentes bairros e moradores. A escolha de tais torres, por um lado, respondia a um imperativo econômico, porque sua instalação era mais simples e, portanto, mais barata em um país no qual o custo da mão de obra era muito superior ao da Europa. Por outro lado, destaca o autor, o caráter igualitário das torres de luz era também um argumento principal em favor desse

⁹ Do original : « C'est le jour, la vie en pleine nuit. Les enseignes, les noms des rues ressortent avec vigueur d'un côté à l'autre des chaussées. Les visages des personnes sont même indiscrètement reconnus de trop loin, et, chose bizarre, l'œil s'habitue instantanément à cet éclairage intense sans le moindre effort. Nous nous trompons : l'effort, l'impression pénible existent, quand le regard, quittant l'avenue, se perd dans une rue latérale où vacille un maigre et terne bec de gaz. Ici, l'obscurité non vaincue, une faible auréole, pâle ou rougeâtre, à peine suffisante pour éviter les accidents (...) » (PONCET DE CLUNY *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p. 98).

tipo de iluminação. Ele cita como exemplo um documento proveniente do comitê do conselho da cidade de Flint, no Michigan:

Toda a área está iluminada. (...) Pode-se falar justamente do direito das classes mais baixas à iluminação, já que, graças a sua potência e seu alcance, a periferia é tão bem iluminada quanto o centro da cidade. No lugar da luz fraca e vacilante das lanternas a petróleo, uma luz clara e forte penetra até mesmo nas zonas residenciais mais afastadas. (WHIPPLE *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p. 104, tradução nossa).¹⁰

Nesse documento torna-se explícita a preocupação por uma luz democrática capaz de iluminar de forma indistinguível o centro e as periferias. Tal solução foi assinalada por Schivelbusch como utópica já que, se as torres de luz americanas eram simbólicas da busca por uma luz igualitária, a gradação de intensidade luminosa permanecia de outra forma, por meio da rarefação de torres em determinados bairros. Assim como era o caso da cidade de Detroit — inteiramente iluminada por um conjunto de 122 torres — em que a distância entre as torres era, em média, de 350 a 400 metros, no centro da cidade, enquanto na periferia podia atingir até 1000 metros (*ibid.*, p.103).

Além disso, a luz nos parece também estar — através de sua implantação no espaço — intimamente ligada ao controle não só da atenção, mas também da memória individual ou coletiva. O ato da percepção precede e possibilita o da lembrança. Ora, sem poder perceber determinados grupos ou elementos, como poderíamos deles nos lembrar? A luz não possuiria, portanto, um papel decisivo enquanto possibilitadora da lembrança? A relação entre luz e memória, noite e esquecimento, é justamente uma das problemática que o filósofo francês Michaël Fœssel desenvolve em seu livro *La nuit, vivre sans témoin* (2017). Nele, o autor evidencia de que modo a luz pôde se estabelecer como um dispositivo de administração da memória.

Fœssel argumenta que o Estado precisa da luz para a governabilidade de seus indivíduos, não só pela visibilidade panóptica oferecida por ela e por suas tecnologias, mas também pela forma como a luz permite marcar as consciências. Para ilustrar esse segundo argumento, o autor cita o caso da pena de morte na França cuja aplicação passa a ser proibida após o pôr do sol, a partir da publicação de um decreto do parlamento de Paris em 1642. Para Fœssel, a pena de morte — dispensada como exemplo de punição —

¹⁰ Do original: « Tout le domaine est éclairé. [...] On peut parler à juste titre du droit des petites gens à l'éclairage, puisque, grâce à sa puissance et à sa portée, la périphérie est aussi bien éclairée que le centre-ville. Au lieu de la lumière faible et vacillante des lanternes à pétrole, une lumière claire et forte pénètre même les zones d'habitation les plus excentrée ». (WHIPPLE *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p.104).

não possuiria sentido a não ser que fosse visível por todos. Haveria, portanto, de acontecer em “uma praça [pública] e em pleno dia”. Desse modo, cada um seria testemunha da consequência de transgredir as leis (FÆSSEL, 2017, p. 66, tradução nossa).¹¹ Para o autor, encontra-se, nesse exemplo, uma comprovação da necessidade que Estado tem da luz para afirmar e exercer seu poder.

A relação do Estado com a luz é, contudo, ambivalente, pois se ele necessita dela para governar, também precisa, por outro lado, da escuridão da noite para poder agir secretamente, silenciar ou invisibilizar certos elementos ou grupos. Longe da transparência diurna da primeira, encontram-se aqui as coisas vergonhosas para as quais recusa-se o olhar, contrapõe Fœssel. Foi, por exemplo, durante muito tempo obrigatório, na França, o enterro noturno das prostitutas, dos internados do Hospital Geral — instituição fundada no século XVII, destinada ao confinamento de populações pobres e indigentes — ou, ainda, dos atores de teatro. A noite servia, nesse sentido, de “espaço conveniente para aqueles cujos rastros a instituição quer apagar a todo custo” (*ibid.*, tradução nossa).¹² A escuridão noturna, portanto, permitia “organizar o esquecimento daqueles cuja lembrança poderia vir a assombrar sua soberania [do Estado]” (*ibid.*, tradução nossa). Quer seja através da luz do dia, que visa marcar os espíritos e a memória, quer seja através da escuridão da noite, instrumentalizada para administrar o esquecimento, a luz aparece, portanto, como um instrumento de governo, através da qual apreendemos os projetos, as prioridades e as estratégias de poderes.

A história da iluminação artificial brasileira também nos informa sobre tais tentativas de monopolização da atenção e da memória pela luz. Nas entrelinhas de seu livro, Milton Ferreira deixa vislumbrar a existência de relações sutis entre práticas luminosas e práticas de poder. O autor conta, por exemplo, que o relato mais antigo que existe da iluminação elétrica na então capital brasileira data de uma experiência pública do 7 de setembro de 1857, no prédio da Escola Central no Largo de São Francisco. Não por acaso, a nosso ver, é escolhido o baile dos imperadores para a demonstração da iluminação elétrica que, nas palavras do engenheiro André Rebouças, teria sido uma experiência deslumbrante (MARTINS FERREIRA, 2009, p. 54). Não se trataria, aqui

¹¹ Do original : « Dispensée pour l'exemple, la peine de mort n'a de sens que si elle est visible par tous. Sur une place et en plein jour, chacun doit être témoin de ce qu'il en coûte de rompre avec la légalité. » (FÆSSEL, 2017, p. 66).

¹² Do original : « La nuit désigne un espace idoine pour ceux dont l'institution veut à tout prix effacer les traces » (FÆSSEL, 2017, p. 66).

também, de uma instrumentalização da luz pelo poder imperial, que visaria também a um certo deslumbre da população para administrar sua atenção e, portanto, sua memória?

Outros eventos relatados pelo autor parecem fortalecer essa hipótese. Ele descreve como, em 1862, a inauguração do monumento equestre do Imperador Pedro I, situado na atual Praça Tiradentes, foi acompanhada da instalação de um feixe luminoso incidindo na estátua imperial de modo a destacá-la (*ibid.*, p. 55). Além disso, nas diversas inaugurações da instalação de luzes elétricas relatadas pelo engenheiro, é marcante a contínua presença do poder imperial. No dia 21 de fevereiro de 1879, quando se inaugurou a iluminação elétrica interna da antiga Estrada de Ferro D. Pedro II, o imperador estava presente. Também em dezembro de 1882, ele brilhava com sua presença na inauguração de uma instalação de luz elétrica “no prédio do Ministério da Agricultura, no Largo do Paço (atual Praça XV de Novembro, Rio de Janeiro)” (*ibid.*, p.59). Em 1º de junho de 1885, quando a fachada do antigo prédio da Biblioteca Nacional foi iluminada pela instalação de lâmpadas a arco voltaico, o imperador e a imperatriz, Teresa Cristina, estavam igualmente “prestigiando a inauguração, de grande sucesso” (*ibid.*).

Como não ler, nessas práticas de luz, algumas estratégias de poder? O alto brilho da iluminação elétrica não poderia ser lido como uma tentativa do poder de se destacar e se afirmar, de maneira tão literal quanto simbólica, associando o poder aos avanços tecnológicos daquela época? Em particular, a iluminação da estátua de Dom Pedro I à noite não seria então uma forma de lembrar à população, dia e noite, a soberania do poder imperial sobre o território? A partir dos dados apontados por esses diferentes autores, podemos apreender a existência de uma lógica hierárquica ou eletiva da luz, através da qual administrar-se-iam as visibilidades, a atenção e a memória de determinados corpos, revelando dessa forma estratégias de poderes, sejam eles políticos ou econômicos.

Interferências na partilha do sensível.

Voltemos à análise de *Iluminai os terreiros*. A última parte do filme é um longo plano sequência de cerca de dez minutos. Nela, desmoronam-se as regras do dispositivo que o filme havia estabelecido durante a primeira parte. A cena apresenta a entrada de um túnel abandonado, diante do qual se encontra uma única luz atada na base de um poste. Um homem se aproxima, desamarra a haste de aço que sustenta a luz, e se lança em uma missão quixotesca de levar essa luz até a saída do túnel. Há uma grande solenidade no ar. Ele avança, em silêncio, pelas profundezas do túnel de 454 metros de terra e d'água,

ofega, geme e se curva debaixo do peso dessa tocha gigante que carrega. O esforço e o cansaço estão manifestamente legíveis no seu rosto. Ele para, recupera seu fôlego, e continua sua absurda tarefa.

Figura 3 – Desenho a partir do filme *Iluminai os terreiros* (2006)



Fonte: Arquivo pessoal de Julia d'Artemare (D'ARTEMARE, 2020a)

A nosso ver, o filme busca, não só por meio dessa cena como do restante delas, jogar luz sobre a realidade bruta dos lugares retratados, revelando, assim, desigualdades não só luminosas e socioculturais, mas também carências de atenção. Converte, nesse sentido, com a afirmação de Nuno Ramos para o qual o filme permite se contrapor “de alguma forma aos anos de otimismo quase triunfal que vão do Plano Real à ascensão do lulismo, e que a história recente do país vem apagando rapidamente” (RAMOS, 2015). Ao flagrar a existência de territórios opacos, desolados, esquecidos e postos à margem da vida social, os artistas apresentam uma visão não ingênua da realidade sociopolítica do território brasileiro, longe da exaltação do país indicada pelos versos de Assis Valente. Dessa forma, através da luz que mobiliza, a obra não proporia uma interferência na repartição das visibilidades do território brasileiro? A última cena não poderia ser lida como uma metáfora da maneira pela qual o projeto ambiciona restituir não só luz a esses territórios, como também agência a esses corpos invisibilizados?

A busca por uma repartição mais igualitária da luz e, por meio dela, da visibilidade, nos parece uma problemática central levantada por *Iluminai os Terreiros*. Tal questão é abordada pelo filósofo francês Jacques Rancière em seu livro *A partilha do sensível* (2009). Nele, o autor ressalta que a formação da comunidade política precisa do confronto entre percepções individuais divergentes, pois, explica o autor, é apenas através

do incentivo à multiplicidade de expressões dentro de uma sociedade que um regime se torna democrático. Mas de que forma se materializam essas expressões? Elas acontecem através do mundo sensível, explica o autor, dentro do qual se encontram as manifestações artísticas. Em consequência, para Rancière, a política é fundamentalmente uma questão estética que cuida da organização do sensível, de *dar a entender*, de *dar a ver*, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. No entanto, reflete o filósofo francês, o sensível está partilhado de maneira desigual e essa distribuição produz, portanto, partes excludentes. O autor descreve a *partilha do sensível* como:

o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (...) É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Diante da existência de partes que não têm visibilidade, voz ou participação, de que maneira obras de artes poderiam interferir na *partilha do sensível*? Para Rancière, as “práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” (*ibid.*, p. 17). Ora, ao nosso ver, o que produzem os artistas em *Iluminai os terreiros* é justamente uma interferência nas formas de visibilidade. Através de seu dispositivo, a obra joga luz sobre esses territórios e corpos relegados à escuridão e ao esquecimento. Portanto, a intervenção produzida pelos artistas não apenas torna visíveis esses rostos desconhecidos, mas também lhes oferece a possibilidade de expressão pela palavra ou pelo corpo. Dessa maneira, ao iluminar espaços pouco iluminados, *Iluminai os terreiros* reformula a partilha do sensível e produz um contra-itinerário à distribuição hegemônica do visível e da memória no território brasileiro.¹³

¹³ É claro que não se reclama aqui o estabelecimento de uma iluminação homogênea no território, o que seria algo tanto impossível quanto desnecessário e perigoso (se considerarmos como um regime de luz homogênea e perpétua possibilita a instauração de mecanismos de controle, em particular no âmbito das tecnologias de vigilância, como discutido por J. Crary, 2016). É, de preferência, necessário entender aqui a questão da luz de maneira não literal, ressaltando a necessidade de uma repartição da luz, da visibilidade, da fala e do acesso a memória mais igualitárias.

Figura 4 – Desenho a partir do filme *Illuminai os terreiros* (2006)



Fonte: Arquivo pessoal de Julia d'Artemare (D'ARTEMARE, 2020a)

Como mostramos, se a luz é a condição de toda visibilidade, ela possui, portanto, também a capacidade de tornar invisível. Conhece-se, desde a Antiguidade, o perigo da observação direta e prolongada do Sol, capaz de deslumbrar ou até mesmo cegar definitivamente o olho humano¹⁴. Sabe-se, também, que a luz do Sol, seja direta ou refletida pela Lua, pode desbotar a cor dos objetos e das pinturas. De maneira análoga, em fotografia, a exposição de uma cena durante um tempo que excede o necessário à formação da imagem, provocará, de maneira paradoxal, sua desaparecimento. E, quando a luz não cega de maneira direta, é, como argumentamos nesse prefácio, a excessiva luminosidade sobre determinados seres ou espaços que — obnubilando nosso olhar, nossa atenção e nossa memória — acaba tornando os demais invisíveis, assim como acontece com os territórios e corpos esquecidos de *Illuminai os terreiros*. Através desse exemplo, torna-se mais nítido o quanto a luz determina, para além da questão da visibilidade, a condição de acesso à *partilha do sensível* e ao exercício político.

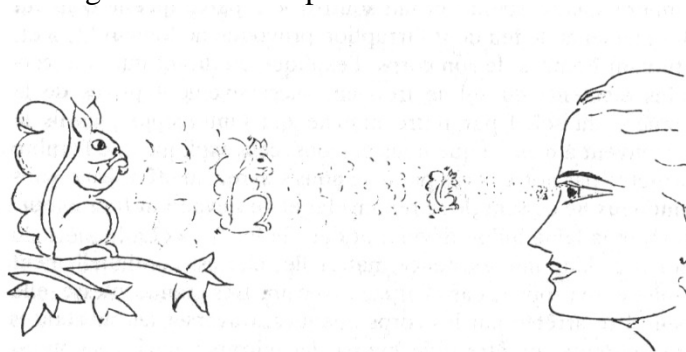
¹⁴ Consciente disso, Aristóteles recomendava não o observar diretamente, mas examiná-lo de maneira indireta através de um sistema capaz de projetar sua imagem numa parede (KITTLER, 2016).

INTRODUÇÃO

De que maneira a luz tem, de alguma forma, a “capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”, agindo, dessa forma, como instrumento de poder (AGAMBEN, 2016, p. 39)?¹⁵ Tal será a indagação chave que guiará nossa pesquisa. Para formular uma resposta, torna-se necessário, antes, especificar o que compreendemos pela noção de “luz”. Na história das ciências, a luz possui importante destaque, visto que grande parte da progressão científica se deu graças a seu estudo, indissociável ao da óptica e da visão.

No livro *La lumière* (1981), o físico e historiador das ciências francês Bernard Maitte debruça-se sobre história da edificação do conceito científico de luz e revela sua trajetória rica de tumultos, reviravoltas e influências de poderes. Na Antiguidade Clássica, o autor nota que os primeiros modelos explicativos da visão não consideravam a existência da luz. A visão é inicialmente concebida pela doutrina filosófica grega atomista como uma emanção de partículas (*eiodola*) provenientes dos objetos e capazes de introduzir-se nos canais de nosso organismo, a fim de estimular nossas sensações.

Figura 5 – A visão por meio da *eiodola*



Fonte: Ilustração do livro *La lumière* (MAITTE, 1981)

¹⁵ Ou, seja, de que maneira a luz poderia ser encarada enquanto “dispositivo”, segundo a noção conceituada por Agamben. Ele define o “dispositivo” como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – porque não – a própria linguagem” (AGAMBEN, 2016, p. 39).

Contrário a essa explicação, o professor, matemático e escritor grego Euclides, junto à escola pitagórica, postula a existência do que chamou de *quid*: raio que sairia dos olhos em direção aos objetos, provocando a visão. Assim, nasce o conceito de raio luminoso e também uma nova disciplina científica, a ótica geométrica, que se afastava do aspecto fisiológico e físico da visão. Esse postulado será combatido e invalidado por Aristóteles: afinal, como a visão emanaria do *quid*, se não é possível enxergar na escuridão?

Figura 6 – *Incandescência*: a visão por meio do *quid*



Fonte: Arquivo pessoal de Julia d'Artemare (D'ARTEMARE, 2020b)

Na Idade Média, acrescenta Maitte, as contribuições do mundo árabe são, no domínio da ótica, fundamentais. As pesquisas do físico Abu Ali al-Hasan Ibn Al-Haitham, no século XI, demonstram através de um método experimental que a luz não apenas possui uma existência própria, exterior ao indivíduo e ao corpo luminoso, mas também pode ser apreendida como conjunto de partículas regidas por um modelo mecânico. Além disso, desenvolve, com base na estrutura do olho, uma teoria da formação das imagens, dando luz, assim, à primeira ótica fisiológica.

A assimilação do conhecimento de populações submetidas pelas cruzadas, entre os séculos XI e XIII, favoreceu o enriquecimento intelectual do Ocidente, assinala o autor. Influenciado pela ideologia árabe de uma ciência a serviço da dominação da natureza, a Idade Média cristã vivencia um período de desenvolvimento nas ciências experimentais

e técnicas.¹⁶ Por outro lado, é também um momento de diminuição da liberdade intelectual, pressionada pelo poder religioso cristão que tenta unificar a “razão” aristotélica com a fé e os dogmas do cristianismo, através do estabelecimento de uma escolástica.¹⁷

O novo humanismo e o protestantismo, desenvolvidos no contexto renascentista, passam a contestar o poder da Igreja Católica, que, por sua parte, reage com a Contrarreforma. Reativa-se a Inquisição e proclama-se a legitimidade apenas à interpretação literal dos textos religiosos. O rigor da Contrarreforma provocará um significativo retrocesso da ciência experimental, cujos únicos trabalhos importantes em relação à luz são os do astrônomo, astrólogo e matemático alemão Johannes Kepler. Em seus estudos, ele explica o processo de formação das imagens no olho, demonstrando que ela se dá sobre a retina. Contudo, o clima repressivo da época obriga-o a ocultar parte de suas pesquisas.

Maitte conta, ainda, como a observação da luz foi primordial na passagem do geocentrismo para o heliocentrismo, ao longo do século XVI. A observação cotidiana sugeria que as estrelas giravam ao redor da Terra em um movimento regular, levando à hipótese de que elas seriam sustentadas por uma esfera de cristal invisível cujo centro era a Terra. Essa explicação, ressalta o autor, era compatível com os textos religiosos, pois se o homem — obra-prima de Deus — vive na Terra, esse planeta possuiria destaque principal e, portanto, se tornaria o centro do mundo. Uma teoria completa e dogmatizada, considerada, no século XVI, como realidade incontestável.

Outros pensadores, no entanto, já postulavam um sistema heliocentrista em que o Sol estava fixo e os planetas giravam em torno dele¹⁸. Nessa linhagem, em 1512, o astrônomo e matemático Nicolau Copérnico, recupera essas antigas ideias e as desenvolve. O que surpreende, assinala Maitte, é que a instituição cristã sequer se preocupa com a publicação do livro de Copérnico na época. É somente em 1584, quando o teólogo, filósofo e frade dominicano Giordano Bruno afirma o heliostatismo de maneira mais enfática, que a Igreja começa a se preocupar, vendo nessa afirmação uma ameaça à

¹⁶ É, por exemplo, no século XIII que aparecem as primeiras lentes fabricadas de maneira empíricas.

¹⁷ Nesse período, ainda, o erudito inglês Robert Grossetête dá importância particular à ótica pois acredita que a luz teria sido a primeira forma corpuscular criada, forma cuja atividade teria engendrado o universo e que seria responsável pela natureza e pelo movimento dos objetos materiais (MAITTE, 1981, p. 38).

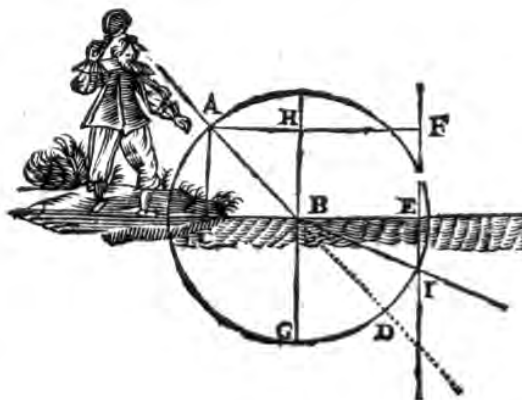
¹⁸ Maitte indica que pensadores como Héraclide de Pont (340 B.C.), Aristarque de Samos (290 B.C.), Nicole Oresme, Buridian, Nicolas de Cuse (Idade Média) já haviam imaginado a rotação da terra sobre si mesma e/ ou ao redor do sol (MAITTE, 1981, p. 49).

sua economia. Ela ordena, então, o encarceramento de Bruno, o que provocará a autocensura de pesquisas por outros pensadores, como Kepler ou Galileu Galilei.

A Igreja, no entanto, não conseguirá reter os progressos científicos durante muito tempo. A invenção do telescópio na Itália, no mesmo século, permite a Galilei observar a luz das estrelas e confirmar, a partir disso (dessa vez com provas físicas), as suposições de Copérnico. A conclusão de Galilei — de que a Terra não é o centro do mundo — é, num primeiro momento, acolhida pela Igreja com interesse, depois, contudo, apresenta-se grande resistência à ideia, visto que a ciência não poderia questionar o dogma da Igreja. A obra de Galilei, portanto, é condenada, e o físico, constrangido a abjurá-la. Essa interdição, conta Maitte, não impediu a difusão de sua obra, provocando um choque intelectual, que acompanhou a libertação do pensamento a partir de sua secularização conforme a ascensão de novas classes.

Maitte descreve, ainda, como, em 1637, René Descartes, ao definir as leis de refração¹⁹, transforma a ótica geométrica em uma ciência exata. Descartes realiza também uma experiência a partir da qual conclui, erradamente, que a propagação da luz seria instantânea. Dos demais trabalhos de Descartes sobre a luz, o autor aponta grandes incoerências, razão pela qual suas teorias serão, mais tarde, refutadas.²⁰

Figura 7 – Desenho explicativo do fenômeno de refração ótica



Fonte: Ilustração do livro *La dioptrique* (DESCARTES, 1637)

¹⁹ A refração designa a mudança de caminho que sofre a propagação da luz ao passar de um meio para outro, em que a velocidade é diferente.

²⁰ Um elemento da teoria de Descartes é, no entanto, ressaltado pelo autor: para explicar a propagação da luz, Descartes a descreve como, ao mesmo tempo, um elemento material e uma perturbação. Ainda que não utilize o termo ondulatório da física moderna, Maitte vê nesse modelo proposto por Descartes um precursor do modelo ondulatório da luz que virá a emergir depois (MAITTE, 1981, p. 77).

Maitte relata também como o padre jesuíta, físico e matemático Francesco Maria Grimaldi, buscando verificar a propagação retilínea da luz, realiza experiências durante as quais descobre que o raio luminoso sofre interferências ao passar por uma abertura muito estreita, evidenciando o fenômeno óptico da difração. Essa observação leva Grimaldi a se perguntar se a luz seria um fenômeno material ou ondulatório. Um raciocínio errado, contudo, o faz rejeitar sua natureza ondulatória, postulando outro modelo para a luz: o fluido. Modelo que será também abandonado pelo padre diante de relevantes contradições. Das contribuições de Grimaldi, Maitte ressalta seu pioneirismo na demonstração, pela experiência, de que a luz solar contém todas as cores.

Em seguida, o autor conta como Isaac Newton, ao mesmo tempo em que começa, no ano de 1666, a se interessar pelo problema das órbitas planetárias, debruça-se também sobre os problemas de ótica. O cientista demonstra, pela experiência, a existência de uma força de atração universal agindo sobre todos os corpos; uma força que varia em função da massa e da distância do objeto. Essa evidência lhe permitirá, entre outros desdobramentos, desenvolver a explicação do movimento dos planetas, embora essa teoria não exclua, para Newton, uma responsabilidade divina. Para ele, o divino era duplamente responsável: pela origem do movimento planetário, mas também pela sua manutenção²¹.

Ao longo do livro, Maitte evidencia o fato de que Newton, motivado por convicções religiosas, está procurando, por meio de suas pesquisas, um “sistema do mundo” regido por uma lei única (divina?), explicativa de todos os fenômenos da natureza, inclusive o da luz e da ótica. O cientista propõe, assim, em linhas gerais, uma teoria da luz baseada na descrição precisa da trajetória das partículas, que seriam afetadas por forças mecânicas. A teoria corpuscular da luz desenvolvida por Newton possui, entretanto, limitações, o que ele mesmo perceberá. A fim de “salvar” suas ideias e evitar o que consideraria um fracasso pessoal, ele não hesita em usar artifícios de linguagem ou mesmo dissimulações nos resultados das experiências.

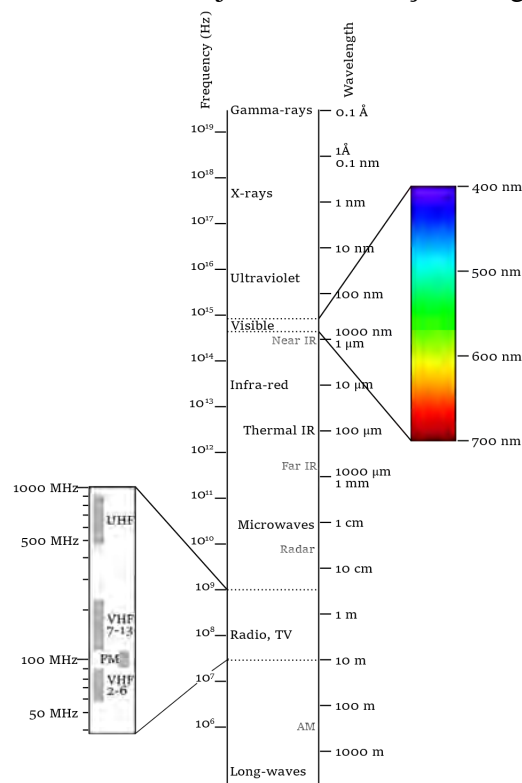
Esses disfarces, no entanto, não impedem que outros pesquisadores percebam suas incoerências. Diante da incapacidade da teoria corpuscular de Newton em explicar alguns fenômenos, tal como a difração, outros cientistas, entre o século XVII e a primeira metade do século XIX, postulam a luz como fenômeno ondulatório. Essa natureza foi defendida por diversos pensadores, e em diferentes lugares, tal como o alemão Gottfried Wilhelm

²¹ Maitte usa a imagem do Deus-relojeiro para explicar essa responsabilidade divina.

Leibniz, o neerlandês Christian Huyguens, o britânico Thomas Young ou, ainda, o francês Augustin-Jean Fresnel. Uma teoria ondulatória que encontra, entretanto, uma resistência diante da reputação de Newton que segue defendendo, contra esse modelo, sua teoria corpuscular. Contudo, ao longo do tempo e com a proliferação de pesquisas assinalando uma natureza ondulatória da luz, ela será, num segundo momento, aceita pela comunidade científica.

Na segunda metade do século XIX, a percepção de que os fenômenos luminosos eram regidos por leis análogas aos fenômenos eletromagnéticos levam os cientistas britânico James Clerck Maxwell e francês François Arago a postularem que a luz, enquanto fenômeno ondulatório, teria uma natureza eletromagnética. Maitte relata ainda, como em 1895, o físico e engenheiro mecânico alemão Wilhelm Conrad Röntgen demonstra a existência dos raios X. Isso levará à compreensão de que o olho é sensível a apenas uma *parte bem reduzida das radiações eletromagnéticas, e que essa pequena proporção é o que designamos como “luz”*.

Figura 8 – A luz dentro do conjunto das radiações magnéticas



Fonte: Ilustração extraída da página *The electromagnetic spectrum* do site Wikipedia (BLACUS, [s.d.]

Mais contemporaneamente, a persistência de fenômenos²² que não são compreendidos nem pela teoria corpuscular da luz nem pela teoria ondulatória eletromagnética leva o cientista Albert Einstein a retornar à hipótese corpuscular, introduzindo nela a ideia de que a luz seria formada por grãos de energia, os *quanta*. Essa explicação resolve os diferentes problemas que persistiam, e a comunidade científica passa a aceitar a ideia de que a luz seria ao mesmo tempo um fenômeno corpuscular e um fenômeno ondulatório, com a possibilidade de seus efeitos serem explicados por um ou outro modelo, dependendo da situação²³. O que levará a ciência contemporânea à necessidade de estabelecer uma nova mecânica, chamada “quântica”, com base na partícula de mesmo nome.

Podemos nos perguntar, no entanto, até quando esse entendimento contemporâneo da luz permanecerá válido. Para Einstein, assinala Paul Virilio no capítulo “La lumière indirecte” de seu livro *L’inertie polaire* (2002), “o que distinguia uma teoria correta de uma teoria falsa era apenas seu período de validade: alguns anos, algumas décadas para a primeira; alguns momentos, alguns dias, para a segunda...” (VIRILIO, 2002, p.20, tradução nossa)²⁴. O livro de Maitte, mais do que responder de forma concreta às interrogações sobre a natureza da luz, torna visível não só a maneira pela qual as verdades da luz são historicamente e culturalmente determinadas, mas também como, de modo mais amplo, a atividade científica se realiza em uma relação de forças com as estruturas sociais vigentes no contexto sócio-político e filosófico de cada época. Dessa forma, o livro mostra que, desde seu conceito científico, a luz já é alvo de instrumentalizações por diversos poderes, sejam eles religiosos ou institucionais.

Com a resolução dos problemas contemporâneos relacionados à natureza da luz, Maitte aponta para a volta dos estudos de seus aspectos fisiológicos e psicológicos. Decorrente desses, o autor explica a compreensão que se passa a ter a respeito da percepção luminosa no organismo:

[Compreende-se que] a sensibilidade do olho coincide com o espectro da luz solar (...) e que as células da retina são sensíveis a áreas específicas de energia que cobrem esse intervalo (de 1,8 a 3 e.V.). No nível dessas células, a chegada

²² Maitte cita e descreve, como exemplo, as incompreensões suscitadas pela experiência de Michelson e Morley (MAITTE, 1981, p. 273).

²³ Maitte explica que na escala macroscópica e nas baixas frequências, é suficiente a descrição eletromagnética da luz, enquanto na escala do átomo e nas altas frequências, torna-se necessário ter em vista os fótons — necessitando considerar, nesse segundo caso, a luz como fenômeno ao mesmo tempo ondulatório e corpuscular (MAITTE, 1981, p. 289).

²⁴ Do original : « Pour Einstein, ce qui distinguait une théorie juste d’une théorie fautive, c’était seulement sa durée de validité : quelques années, quelques décennies pour la première, quelques instants, quelques jours, pour la seconde... » (VIRILIO, 2002, p.20).

de fótons constitui um estímulo, que ativa a emissão de um sinal através das células transdutoras, um sinal que é conduzido pelo nervo óptico ao sistema nervoso central onde está integrado. A sobreposição dos diferentes sinais confere toda sua riqueza policromática a nosso ambiente (MAITTE, 1981, p. 297, tradução nossa).²⁵

Portanto, nesse projeto, entenderemos a luz primeiramente como um estímulo externo que tem a capacidade de agir sobre o olho e induzir a emissão de informações para o sistema cerebral, desencadeando, dessa forma, uma sensação luminosa no observador.

O corpo como produtor de luz

É necessário considerar a luz, no entanto, não só como simples fator externo recebido de maneira passiva pelo observador. No ensaio a *Doutrina das cores* (1993), publicado em 1810, o poeta e dramaturgo alemão Goethe descreve uma experiência na qual se propõe ao mesmo tempo como sujeito e observador. Depois de olhar, em um quarto escuro, a mancha circular que o Sol desenha sobre uma folha branca ao atravessar uma pequena abertura de uma janela, oculta em seguida a fonte de luz e observa os efeitos na sua visão:

Quando fechamos a abertura e olhamos para a parte mais escura do quarto, vemos diante de nós uma imagem circular. O meio do círculo parecerá claro, incolor, tendendo moderadamente ao amarelo; a borda, entretanto, logo parecerá púrpura. Demora certo tempo para que essa cor púrpura possa encobrir, da borda para o centro, o círculo inteiro, eliminando finalmente por completo o centro claro. Assim que o púrpura aparece no círculo inteiro, a borda começa a se tornar azul, encobrendo por sua vez gradualmente a cor púrpura. Quando a imagem está completamente azul, a borda se torna escura e incolor, demorando muito para que a borda incolor expulse o azul e todo o espaço se torne incolor. A imagem minguia pouco a pouco, tornando-se mais fraca e menor. Vemos aqui, mais uma vez, como a retina, mediante oscilações sucessivas, gradualmente se recupera da forte impressão de algo externo (GOETHE, 1993, p. 62).

Através desse experimento, o autor nota a existência das chamadas *imagens pós-retinianas*: sensações visuais que persistem para o observador mesmo finda a exposição ao estímulo luminoso. Dessa forma, Goethe assinala não apenas a agência do corpo na

²⁵ Do original : « la sensibilité de l'œil coïncide avec le spectre de la lumière solaire (...) et que les cellules rétiniennes dont sensibles à des domaines bien déterminés d'énergies couvrant cet intervalle (de 1,8 à 3 e.V.). Au niveau de ces cellules, l'arrivée des photons constitue un stimulus, celui-ci active l'émission d'un signal par les cellules transductrices, signal qui est conduit par le nerf optique vers le système nerveux central où il est intégré. La superposition des signaux différents donne toute sa richesse polychromatique à notre environnement » (MAITTE, 1981, p. 297).

experiência da sensação luminosa e da visão, como também a natureza temporal e, em certa medida, “abstrata” do fenômeno perceptivo²⁶.

Como assinala o teórico americano Jonathan Crary, em *Técnicas do observador* (2012), essas anotações de Goethe representam, no século XIX, uma ruptura radical com a compreensão do modelo de visão clássico. No livro, defende a tese de que, a partir da Modernidade, torna-se consciente a maneira pela qual o corpo do observador participa da visão, sendo ela, portanto, subjetiva. Para ele, essa tomada de consciência — estimulada na época por diversas outras pesquisas — provocou uma reorganização do observador no século XIX. Segundo o autor, nessa mudança, as relações entre visão e observador passariam de cristalizadas e fixas (cujo entendimento era, até então, representado pelo modelo da *câmara* escura — símbolo da ótica geométrica e de uma verdade visual objetiva) a relações mais abstratas, opacas, corporais, móveis e intercambiáveis, decorrentes da subjetividade da visão²⁷.

Diante desse entendimento, Crary constata, ainda, a emergência de uma série de discursos que vão contribuir, na Modernidade, para o processo de objetivação e racionalização da visão e do observador. Eles se tornariam, portanto, parte de dispositivos disciplinares dos quais resultariam a produção de novos “modos de ver”. Para demonstrar essa hipótese e, dessa maneira, alcançar um entendimento do observador na contemporaneidade, o autor propõe analisar uma série de discursos dos campos das ciência, arte e filosofia, bem como dispositivos ópticos que se encontrariam num cruzamento entre formação discursiva e práticas materiais. Essa série de aparelhos ópticos é abordada não como dispositivos de representação, mas como testemunhas, em sua materialidade, das diversas relações entre saber e poder.

É nesse contexto de busca por uma racionalização da percepção luminosa que o autor apresenta as pesquisas sobre a luz do fisiologista alemão Johannes Müller que, ainda no século XIX, conclui: “a experiência que o observador tem da luz não mantém uma

²⁶ Como explica Jonathan Crary, trata-se de uma experiência ótica abstrata na medida em que constitui “a experiência de uma visão que não representava ou se referia a objeto no mundo” (CRARY, 2012, p. 139).

²⁷ É marcante, em contraposição a essa concepção subjetiva, a analogia feita por Descartes entre a câmara escura e o olho, da qual desconsidera a participação corporal como instância produtora de luz: “Suponhamos uma câmara [*chambre*] inteiramente fechada, exceto por um único orifício, com uma lente de vidro colocada na frente desse orifício, com um lençol branco esticado a certa distância na parede oposta a ele, de forma que a luz vinda dos objetos exteriores forme imagens no lençol. Agora, pode-se dizer que o quarto representa o olho; o orifício, a pupila; as lentes, o humor cristalino.” (DESCARTES *apud* CRARY, 2012, p. 52).

relação necessária com qualquer luz real.” (CRARY, 2012, p. 91). Para Müller, seriam capazes de suscitar a sensação luminosa os seguintes fatores:

1. Ondulações ou emanações que, por sua ação no olho, são chamadas de luz, embora possam ter muitas outras atuações além dessa; por exemplo, provocam mudanças químicas e constituem meios para manter os processos orgânicos nas plantas.
2. Influências mecânicas, como colisões ou golpes.
3. Eletricidade.
4. Agentes químicos, como narcóticos, digitalinas etc., que, uma vez absorvidos na corrente sanguínea, dão origem ao aparecimento de clarões luminosos etc. diante dos olhos, independentemente de qualquer causa externa.
5. Estímulo do sangue em um estado de congestão (*ibid.*, p. 92).

As pesquisas de Müller apontam para a pluralidade de fatores responsáveis pela sensação luminosa, destacando o caráter subjetivo e arbitrário já esboçado por Goethe. Suas pesquisas permitem, dessa forma, uma compreensão mais abrangente da luz que será importante no decorrer de nossa pesquisa. A partir desse movimento, acrescentaremos outros agentes, quando analisarmos, por exemplo, obras literárias como produtoras de “luzes internas”, tal como defendido pelo teórico das mídias alemão Friedrich Kittler, em *Mídias Óticas* (2016).

Sem perder de vista que a luz é o produto do complexo irreduzível entre o corpo e o mundo, a entenderemos, nessa pesquisa, como uma estimulação externa (podendo ser suscitada de diversas formas) com capacidade de agência sobre um corpo, o qual é concebido como superfície fotossensível e dinamogênica²⁸. Estimulação luminosa através da qual se torna possível um amplo leque de mediações.

A luz como mediação

A luz é condição de toda visibilidade. Vivemos com, em e através dela. Ela não apenas acompanha nosso dia-a-dia e nossa apreensão do mundo como também deles participa de diversas formas, possibilitando uma série de experiências pessoais e intersubjetivas (CUBITT, 2014). No conto *Noturno Policromo*, escrito pelo jornalista e cronista brasileiro João do Rio, e publicado no livro *Cinematógrafo: Crônicas Cariocas* (2009), o autor expõe a mudança na percepção e comunicação intersubjetiva provocada pela transformação da luz na metrópole moderna. A partir disso, demonstra o impacto nas sensações produzido por ela, assim como revela sua dimensão significativa:

²⁸ Que considera a capacidade da luz excitar funcionalmente algum órgão.

– Não sei se te lembras da tragédia grega de Ésquilo. Há na noite escura uma sentinela à espera. E a sentinela anseia pelo brilho de um fanal que lhe noticie a queda de Tróia. Um fanal! Um fanal! Brada ele. A luz sempre foi a portadora de todos os sentimentos, porque a luz é a vida e a vida é o Sol. Toda a Terra prende avaramente pedaços de luz, e são luz as pedras preciosas e são luz as flores e tudo é luz, até a própria treva, que não existiria se não houvesse a luz. O mito de Prometeu descobrindo o fogo perpetua-se e hoje todos os progressos humanos grandiosos anunciam-se pela alegria da luz (DO RIO, 2009, p. 261).

João do Rio descreve como, pela simples claridade de uma lanterna, torna-se possível comunicar. Pelos personagens, presenciamos que a luz carrega consigo todos os sentimentos e permite alegremente a apreensão visual e a experiência do mundo. Diante das luzes, o narrador-personagem revela: “Era uma impressão a sentir.” (*ibid*, p. 262).

A partir desse exemplo, consideraremos, nesta pesquisa, a dimensão material da luz que permite processos de comunicação e de mediação. Tal é a concepção do pesquisador inglês da história e da filosofia das mídias Sean Cubitt em seu livro *The practice of light* (2014). Para argumentar essa compreensão da luz, o teórico parte das ideias do filósofo Maurice Merleau-Ponty, assinalando como a mediação é, para esse autor, anterior à comunicação. Assim, para Cubitt, a mediação é o fundamento de toda relação, o fluxo primário conectando todas as coisas, o vetor através dos quais se constroem sujeitos e objetos. Ele assinala como a luz é, no mundo, um desses vetores:

A luz é uma mediação desse tipo não apenas entre as pessoas, mas também entre os mundos humano e não humano. A luz preenche e modela o mundo. Por milênios, a luz do sol, dos corpos celestes e da combustão de matéria orgânica derivada da luz solar se espalhou, no universo humano, com generosidade aparentemente ilimitada de um deus ou deuses. Ela banhou nossas peles e preencheu nossos olhos, nutriu nossa comida e nossos habitats, tornou possível ver e ser enfeitiçado pela beleza.” (CUBITT, 2014, p. 2, tradução nossa).²⁹

Pela maneira como a luz participa, no mundo, de tais mediações, Cubitt propõe, então, pensá-la como uma mídia, definida por ele da seguinte maneira:

Por mídia, eu entendo os processos físicos - matéria, dimensão energética e forma - em que toda comunicação humana ocorre, incluindo dinheiro, sexo, transporte, armas e a panóplia de canais de comunicação através dos quais colocamos em prática o que os cientistas sociais abstraem sob os nomes de ‘política’ e de ‘economia’. (CUBITT, 2014, p. 2, tradução nossa).³⁰

²⁹ Do original: “Light is such a mediation not only between people but also between human and nonhuman worlds. Light fills and forms the world. For millennia light from the sun and the celestial bodies, and from burning organic matter derived from sunlight, spilled with the seemingly boundless generosity of a god or gods into the human universe. It bathed our skins and filled our eyes, nurtured our food and habitats, made it possible to see and be bewitched by beauty” (CUBITT, 2014, p. 2).

³⁰ Do original: “By media I understand the physical processes — matter, energy dimension, and form — in which all human communication takes place, including money, sex, transport, weapons, and the panoply of communication channels through which we put into practice what social scientists abstract under the names “politics” and “economics”” (*ibid.*, p. 2).

O autor ainda enfatiza sua importância não apenas porque materializa os conceitos abstratos de uma sociedade, mas também porque possibilita materialmente conhecer, sentir e experimentar o mundo. Desse modo, considerando o conceito abrangente proposto por Cubitt, entenderemos a luz, nesse projeto, em sua dimensão midiática cuja materialidade participa não só da constituição do mundo cognoscível e experimentável bem como das relações entre seres humanos e não humanos; de modo consciente ou inconsciente, individual ou coletivo. A partir disso, nos perguntaremos de que forma a “mídia luz” poderia sofrer a instrumentalização de diversos poderes, sejam eles religiosos, políticos, econômicos ou científicos.

Instrumentalizações foto-políticas

Em seu conto *A queda da casa de Usher* (1978), o escritor americano Edgar Allan Poe assinala a potência da luz de afetar os indivíduos. O narrador, após receber uma carta de Usher, seu amigo de infância, que lhe anuncia sua morte próxima e lhe implora uma última visita, decide ceder a seu pedido, ainda que estivessem há muito afastados. Ao chegar diante do que descreve como a “melancólica Casa de Usher”, relata a “sensação de insuportável tristeza” que imediatamente invadiu seu espírito (POE, 1978, p. 7). Perturbado por essa impressão, o narrador, após questionar-se sobre o acontecimento, descobre-se obrigado a

recorrer à conclusão insatisfatória de que *existem*, sem a menor dúvida, combinações de objetos naturais muito simples que têm o poder de afetar-nos desse modo, embora a análise desse poder se baseie em considerações que ficam além de nossa apreensão. (*ibid*, p. 8)³¹

Sua conclusão é corroborada pela sensação de assombro que descreve no reencontro com seu amigo, cuja “palidez espectral da pele e o brilho agora extraordinário dos olhos” o “surpreendiam sobremaneira, chegando, mesmo, a aterrar (...) [lhe]” (POE, 1978, p. 12). Existiria, conforme imaginado por Poe, uma potência da luz, enquanto objeto natural, em excitar nossas emoções, em pungir nosso estado moral?

Guiados pelo narrador, apreendemos que Usher também sofre de tais interferências luminosas. Padecendo de uma exagerada “agudeza dos sentidos”, explica que seu amigo “suportava somente os alimentos mais triviais; [que] não podia usar senão

³¹ Do original : “I was forced to fall back upon the unsatisfactory conclusion, that while, beyond doubt, there *are* combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth.” (POE, [s.d.], p. 4).

roupas de determinados tecidos; [que] o aroma de todas as flores o oprimia; [que] *a luz, por mais fraca que fosse, torturava-lhe os olhos* — e [que] apenas alguns sons peculiares, os dos instrumentos de corda, não lhe causavam horror” (*ibid.*, p. 13, grifo nosso).³² Além dessa hipersensibilidade sensorial³³, que transforma a luz em uma força de pressão, aprendemos que Usher acreditava, de maneira supersticiosa — opina o narrador —, sofrer outras influências

relativas à mansão em que vivia, de onde, durante muitos anos, não ousara sair... relativas a uma influência cuja suposta força era por ele expressa em termos demasiado sombrios para serem aqui repetidos, uma influência que algumas peculiaridades existentes na simples forma e matéria de sua mansão solarenga conseguiram, à custa de longo sofrimento — dizia ele — exercer sobre o seu espírito um efeito que o *físico* das paredes e das torres cinzentas, bem como do escuro lago em que tudo se refletia, acabara por fazer pesar sobre o *moral* de sua existência (*ibid.*, p. 13).³⁴

Esse efeito sobre o estado espiritual é justificado por Usher da seguinte maneira: segundo ele, as coisas (vegetais e até mesmo inorgânicas) não apenas possuiriam sensibilidade própria como também teriam capacidade de expressá-la através de atmosferas particulares, as quais influenciariam, por sua vez, o corpo e a alma dos indivíduos. Tratar-se-ia, portanto, de uma lógica de interferência mútua entre seres animados e inanimados da qual as luminosidades e cores tomariam parte.

Esse tipo de interação se manifesta particularmente, na sétima ou oitava noite de sua estadia, em um momento no qual o narrador se encontra impedido de dormir e passa a sentir, aos poucos, infiltrar-se nele as estranhas pressões do ambiente descritas por seu amigo:

Lutei por afastar, por meio do raciocínio, o nervosismo que se apoderara de mim. Procurei convencer-me de que muito, senão tudo, do que sentia era

³² Do original : “He suffered much from a morbid acuteness of the senses; the most insipid food was alone endurable; he could wear only garments of certain texture; the odors of all flowers were oppressive; his eyes were tortured by even a faint light; and there were but peculiar sounds, and these from stringed instruments, which did not inspire him with horror.” (POE, [S.d.], p. 9).

³³ A foto-sensibilidade exacerbada de Usher parece ser compartilhada pelo próprio Edgar Allan Poe que, no livro *A filosofia do mobiliário*, se posiciona de maneira completamente radical contra a iluminação a gás ao descrever como essa luz é agressiva para a sensibilidade humana, aproximando-a, ainda, à experiência da loucura: “O brilho é a principal heresia da filosofia americana do mobiliário... Somos violentamente enlouquecidos pelo gás e pelo vidro. O gás, na casa, é completamente inadmissível. Sua luz, vibrante e dura, é agressiva. Qualquer um que tenha cérebro e olhos recusará de fazer uso dele.” (POE *apud* BENJAMIN, 2009, p. 613).

³⁴ Do original : “He was enchained by certain superstitious impressions in regard to the dwelling which he tenanted, and whence, for many years, he had never ventured forth — in regard to an influence whose supposititious force was conveyed in terms too shadowy here to be re-stated — an influence which some peculiarities in the mere form and substance of his family mansion had, by dint of long sufferance, he said, obtained over his spirit — an effect which the *physique* of the gray walls and turrets, and of the dim tarn into which they all looked down, had, at length, brought about upon the *morale* of his existence.” (POE, [S.d.], p. 10).

devido à influência perturbadora do sombrio mobiliário do aposento — das (...) [escuras] e esfrangalhadas cortinas que, agitadas pelo sopro de uma tempestade que se iniciava, oscilavam de um lado para outro nas paredes e farfalhavam inquieta em torno dos adornos do leito (*ibid.*, p. 21).³⁵

De acordo com o personagem, a escuridão das cortinas e do mobiliário seria, então, uma forma material capaz de dominar, de alguma forma, seu estado emocional ao ponto de mergulhá-lo em estado de profunda inquietude. Assim, através dos relatos dos personagens, vislumbramos a existência de efeitos físicos e emocionais da luz sobre os corpos, entendidos, então, como fotossensíveis. No limite, a própria escrita de Poe se afetaria, apresentando-se, portanto, como uma escrita fotossensível.

Se o caráter extraordinário de seus contos confere à luz uma influência mágica ou até mesmo magnética, afastando-a, desse modo, da nossa realidade cotidiana, a capacidade de agência da luz sobre os corpos encontra-se, todavia, como mostramos, nas próprias explicações da sensação luminosa do ponto de vista fisiológico. O domínio e as pressões experimentadas pelos personagens nos serviram, portanto, como ponto de partida para nos perguntarmos de que modo a luz teria, de alguma forma a “capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”, ou seja, agir enquanto “dispositivo”, tal como conceitua o filósofo italiano Giorgio Agamben (AGAMBEN, 2016, p. 39).

³⁵ Do original: “I struggled to reason off the nervousness which had dominion over me. I endeavored to believe that much, if not all of what I felt, was due to the bewildering influence of the gloomy furniture of the room — of the dark and tattered draperies, which, tortured into motion by the breath of a rising tempest, swayed fitfully to and fro upon the walls, and rustled uneasily about the decorations of the bed.” (POE, [S.d.], p. 19).

Figura 9 – *Incandescência: a potência hipnótica da luz*



Fonte: Arquivo pessoal de Julia d'Artemare (D'ARTEMARE, 2020c)

Propomos, assim, o termo *foto-política* para designar as instrumentalizações políticas e biopolíticas da luz. Ao falarmos de uma *biopolítica* da luz, o que entendemos exatamente pelo termo? O conceito de biopolítica permeia a obra do filósofo francês Michel Foucault, ainda que apenas apareça em sua parte tardia. No primeiro volume de *História da sexualidade* (1999), no capítulo intitulado “Direito de morte e poder sobre a vida”, o filósofo esclarece os conceitos de biopoder e de biopolítica. Neste capítulo, Foucault descreve uma mudança nos mecanismos de controle que, desde o século XVII, testemunham uma ambição do poder por cada vez mais “administrar a vida” de sua população. Ele percebe a emergência

de um poder que se exerce, positivamente, sobre a vida, que empreende sua gestão, sua majoração, sua multiplicação, o exercício, sobre ela, de controles precisos e regulações de conjunto (FOUCAULT, 1999, p. 129).

Assinala, desse modo, uma outra dimensão do poder, dessa vez positiva e produtiva e não apenas repressiva, como geralmente se considerava. Essa “produtividade” é, de acordo com o autor, assegurada através de mecanismos de controle e regulação sobre a população consolidados na modernidade.

Através da expressão “instrumentalizações políticas e biopolíticas da luz”, pretendemos, portanto, demonstrar e mapear a existência de funções mais “obscuras” da luz, menos evidentes: mediações por ela realizadas que ambicionam, de alguma forma, governar a vida de indivíduos ou populações em íntima relação com interesses e estratégias de poder. Embora nosso mapeamento seja rizomático, traçaremos uma linha principal a fim de observar as mudanças que essas instrumentalizações sofreram na passagem entre os regimes de poder soberano, disciplinar (FOUCAULT, 1999) e de controle (DELEUZE, 2013a)³⁶; dividindo, portanto, nossa pesquisa em três partes: luzes soberanas, luzes disciplinares e luzes de controle. Consideramos, no entanto, que, nessas transições, não haveria uma transposição de modelos, senão um acréscimo de camadas e

³⁶ Em *Vigiar e punir* (1999), Foucault descreve o poder disciplinar como o conjunto de métodos e tecnologias que “permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 1999, p.118). Se, como assinala o autor, esses mecanismos existem há muito tempo, eles conhecem uma intensificação e transformação na modernidade. O modelo disciplinar sucedia ao poder soberano cujas funções e objetivos divergiam por completo, entendido este último como um poder que buscava “açambarcar, mais de que organizar a produção” bem como “decidir sobre a morte mais do que gerir a vida” (DELEUZE, 2013a, p. 223). Sucedendo a esses dois modelos, Gilles Deleuze propõe, em seu texto “Post-scriptum sobre as sociedades de controle” (*ibid.*), publicado na década de 1990, o termo “sociedade de controle” para designar a crescente intensificação das tecnologias de controle na contemporaneidade, de tal modo que os efeitos de poder se tornariam, doravante, incessantes e onipresentes.

modalidades de forças sobre os corpos. A nosso ver, as tecnologias de poder não se circunscrevem em casos puros, mas se configuram como tecnologias híbridas.

Considerar a natureza midiática da luz nos permite igualmente sustentar nossa pesquisa mobilizando a teoria das mídias, em particular no que diz respeito à análise dos efeitos culturais, sociais e políticos desses meios de comunicação³⁷. Sintetizando essa problemática, em *A mídia e a Modernidade* (1998), o sociólogo americano John B. Thompson alerta para as possibilidades de manipulação ideológica³⁸ das mídias, ou seja, quando mídias se tornam os instrumentos do estabelecimento e da sustentação de determinadas relações de domínio e de poder. Para ele, o desenvolvimento das mídias criou “as condições para a instrução mediada de mensagens ideológicas nos contextos práticos da vida diária”, alertando, portanto, sobre a necessidade de considerar “como estas mensagens são incorporadas nas vidas dos receptores, como elas se tornam parte de seus projetos de formação de *self*³⁹ e como elas são usadas por eles nos contextos práticos da vida” (THOMPSON, 2002, p. 186).

Nessa perspectiva, buscaremos argumentar a hipótese de que é possível encarar a luz como um instrumento de mediações políticas e biopolíticas, servindo, assim, a diversas estratégias de poder — religioso, político, econômico ou científico — nas sociedades soberanas, disciplinares e de controle. A partir disso, procuraremos demonstrar de que modo ela se estabelece como um dispositivo de mediações pelo qual os corpos estariam atravessados, engendrando relações de poder e produção de subjetividade.

O subtítulo desse trabalho — “Elementos para uma genealogia da luz” — se refere ao método que escolhemos para encaminhar essa pesquisa. O que entendemos pelo método genealógico? Em texto de introdução à *Microfísica do poder* (2019), o professor de filosofia Roberto Machado distingue as duas grandes fases metodológicas que marcaram a obra de Foucault. A primeira, designada “arqueologia do saber”, engloba suas obras da década de 1960, em que propõe:

estabelecer relações entre os saberes — cada um considerado como possuindo positividade específica, a positividade do que foi efetivamente dito e deve ser aceito como tal (...) — para que dessas relações surjam, em uma mesma época ou em épocas diferentes, compatibilidades e incompatibilidades que não

³⁷ Como os trabalhos de Flusser (FLUSSER, 2006), Debord (DEBORD, 1997) ou Kittler (KITTLER, 2016).

³⁸ Ciente das críticas sobre a noção de ideologia, o autor afirma, no entanto, que o conceito ainda é útil e importante para a análise das relações de poder nas formas simbólicas.

³⁹ *Self* ou “eu”. Entendemos aqui o termo como sinônimo de “subjetividade”, dizendo respeito às possíveis influências das mídias sobre a produção de subjetividade.

sancionam ou invalidam, mas estabelecem regularidades, permitem individualizar formações discursivas (MACHADO, 2019, p. 7).

Por sua vez, a “genealogia do poder” — segunda fase metodológica do filósofo, que marca as obras da década seguinte — complementa sem, entretanto, tornar obsoleto o primeiro método. Para Foucault, ela consiste mais em uma mudança de perspectiva e de delimitação do que de objeto ou domínio (FOUCAULT, 1971, p. 68). Machado assinala que, se a arqueologia do saber se interessa principalmente pelo exame de *como* os saberes surgem e se modificam, a genealogia, por sua parte, constitui a

análise do *porquê* dos saberes — análise que pretende explicar sua existência e suas transformações situando-os como peça de relações de poder ou incluindo-os em um dispositivo político — que em uma terminologia nietzschiana Foucault chamará genealogia. (MACHADO, 2019, p. 11, grifo nosso).⁴⁰

Assim, através dessa genealogia, Foucault não apenas considera o indivíduo como efeito do poder mas também propõe pensar este como uma mecânica

que se expande por toda a sociedade, assumindo as formas mais regionais e concretas, investindo em instituições, tomando corpo em técnicas de dominação. Poder esse que *intervém materialmente*, atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos — o seu corpo — e que se situa no nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana, e por isso pode ser caracterizado como micropoder ou subpoder (*ibid.*, p. 14, grifo nosso).

É na medida em que permite jogar luz sobre as dimensões estratégicas do poder — que age, por meio de formas concretas e materiais, sobre o corpo dos indivíduos e o tecido social — que o caminho genealógico nos pareceu uma ferramenta fecunda para a análise das relações de força instauradas por meio dos saberes, das materialidades, das práticas e dos acontecimentos relacionados à luz⁴¹.

No capítulo “Genealogia: aposta metodológica”, de seu livro *Ruminações* (2015), a professora Maria Cristina Franco Ferraz assinala a riqueza dos desdobramentos permitida por esse método no domínio da cultura e da comunicação, além de ressaltar que:

a visada genealógica considera como produção histórico-cultural tanto sentidos, valores e crenças culturalmente compartilhados quanto os modos de se configurar a subjetividade. Sentidos e valores são tomados como

⁴⁰ Como assinala Foucault em seu texto “Nietzsche, a genealogia e a história”, esse método inspira-se no pensamento da história desenvolvida pelo filósofo alemão. Em oposição à História tradicional, de caráter mais linear, teleológica e com a pretensão de objetividade e neutralidade, a “*Wirkliche Historie*” nietzschiana não apenas acredita na singularidade dos acontecimentos e na ausência de proveniência e de causa final da história, mas também assume o caráter inerentemente “perspectivo” do saber produzido, isto é, o fato de que o saber emerge a partir de um lugar e um momento determinado (FOUCAULT, 2019, p. 55).

⁴¹ Esse conjunto de elementos converge para a noção de saber delineada por Foucault que, como assinala Machado, é compreendida “como materialidade, prática, acontecimento” (MACHADO, 2019, p. 27).

plasticamente cambiantes e as formas-sujeito como não substancializadas. Ambos estariam abertos tanto a variações históricas quanto a novas experimentações (FRANCO FERRAZ, 2015, p. 151).

Numa perspectiva que a autora designa como “antimetafísica”, o método genealógico considera que os sentidos, valores e crenças são produzidos por cada época e estão, portanto, sujeitos a mudanças histórico-culturais. Nessa perspectiva, completa a autora, “nada *teria de ter aparecido* na história, nenhum sentido ou valor se apresenta como uma fatalidade” (*ibid.*, p. 152). Ao contrário, considera-se que esses valores nascem “de interesses, de perspectivas vitalmente interessadas.” (*ibid.*). O método genealógico busca, portanto, reconhecer de que forma se desempenham os mecanismos de forças e estratégias que atravessam o social e “que se cristalizam em nossas crenças, corpos e modos de vida.” (*ibid.*, p. 155). Esse método convoca a um duplo jogo, o de “adotar uma perspectiva que desnaturaliza sentido e crenças arraigados” (*ibid.*, p.152) bem como o de “investigar a produção histórico-cultural das ‘verdades’ que funcionam e são acreditadas em dadas formações históricas” (*ibid.*, p.152).⁴²

Considerando o contexto das instrumentalizações políticas e biopolíticas da luz, buscaremos, através desse método, cartografar de modo diagramático as diversas forças políticas, econômicas, religiosas, mitológicas e científicas que atravessam a história da luz e de nossas práticas luminosas.⁴³ Desse modo, procuraremos não supor de antemão que nossa relação com a luz seja natural senão reconhecer que os sentidos, valores, crenças e modos de subjetividade relacionados a ela são historicamente e culturalmente construídos, emergindo da composição de diversas relações de forças e estratégias que perpassam o tecido e as relações sociais.

Além disso, Ferraz explica como o método genealógico convida a “operar não mais com a via de mão única causa-efeito, mas com uma lógica bem menos óbvia, a do ‘efeito-instrumento’” (*ibid.*, p.155). Segundo essa lógica foucaultiana, as mídias e as tecnologias não seriam mais encaradas como causas ou efeitos de transformações históricas senão como, ao mesmo tempo, expressões e instrumentos dessas mutações. Nessa perspectiva, não apenas consideraremos a luz como produto ou sintoma de

⁴² A história da edificação do conceito científico de luz, descrita por Maitte, é exemplar dessa dimensão (MAITTE, 1981).

⁴³ Nesse sentido, incluímos, no final desse trabalho, três diagramas correspondentes às instrumentalizações da luz nas sociedades soberana, disciplinar e de controle. Tal visualização nos pareceu, além de ter uma forte interligação com o método foucaultiano, oferecer uma visão de conjunto das diversas conexões e imbricações que existem, simultaneamente, entre práticas de luz e práticas de poder em cada período.

diferentes épocas, mas também observaremos a maneira como a luz medeia nossa relação com a realidade e participa da produção de novos modos de subjetividade em cada época.

Por fim, Ferraz aponta como o método genealógico “Procura estabelecer paralelos entre vários efeitos de superfície, gerando solos de indagação que possam ser relevantes para a compreensão do presente” (*ibid.*). Buscaremos realizar tais paralelos, em uma espécie de montagem, através da análise de produções discursivas de objetos midiáticos bem como de obras teóricas, que, a nosso ver, estabelecem um diálogo sobre a relação entre luz e política, podendo constituir, dessa forma, pistas epistêmicas para a compreensão das *foto-políticas* contemporâneas.

No primeiro capítulo, intitulado “O olhar-luz do poder disciplinar”, nos perguntaremos de que maneira a luz participou, na Modernidade, de diversas estratégias disciplinares. Para tal, partiremos da história da iluminação pública de Paris, buscando analisar de que forma a luz participou do estabelecimento de meios de controle sobre a população. Em seguida, a partir do filme *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (1927), procuraremos compreender de que modo a luz — seja da iluminação pública, industrial ou comercial — teve certo protagonismo na expansão das atividades econômicas e, conseqüentemente, do crescimento do aparelho industrial moderno.

No segundo capítulo, intitulado “Luzes operacionais de controle”, nos perguntaremos se a luz ainda tem, na contemporaneidade, relevância nos mecanismos de controle. Para tal, proporemos um diálogo entre o filme *Contra-tempo* (2004), do diretor Harun Farocki, e os escritos teóricos de Paul Virilio, Gilles Deleuze, Jonathan Crary e Michael Föessel. Além disso, analisaremos obras ficcionais, tanto cinematográficas quanto literárias, que, ao imaginar dispositivos fantasmagóricos e espetaculares, apontam para futuros possíveis das instrumentalizações *foto-políticas*.

Enfim, o terceiro capítulo, intitulado “Luminárias cristãs soberanas”, será dedicado às instrumentalizações da luz pela Igreja cristã⁴⁴. Nele, nos perguntaremos de que forma as materialidades cristãs da luz externalizariam diversas estratégias do poder eclesial em que tecnologias óticas e luminosas serviriam como meios de administração e governo das ações, gestos, crenças e pensamentos da comunidade e dos fiéis. Com essa finalidade, nos deteremos sobre diversas materialidades luminosas — da liturgia, da

⁴⁴ Optamos por finalizar com o período histórico mais remoto, quebrando, dessa forma, a linearidade temporal entre os capítulos. Tal opção foi motivada pelo fato de que consideramos a análise das instrumentalizações da luz nas sociedades de poder disciplinar esclarecedora, em certos aspectos, para o entendimento das estratégias soberanas da luz.

arquitetura sagrada, das pesquisas jesuíticas sobre a luz ou, ainda, da literatura — que, ao tensionar estratégias de domínio operadas através da luz, nos fornecem alguns elementos de respostas.

Por fim, gostaríamos de ressaltar que, se nossa pesquisa ambiciona esboçar uma “genealogia da luz”, é com a consciência de que o realiza de maneira incompleta e provisória, considerando tanto a perpétua transformação e mobilidade das relações de força quanto a escolha deliberada de uma perspectiva específica sobre essa problemática. Essa pesquisa não pretende, portanto, esgotar as interrogações suscitadas por essa questão de ampla abrangência.

1. O OLHAR-LUZ DO PODER DISCIPLINAR

1.1. Paris, cidade-luz disciplinar

Em uma sátira intitulada *Les embarras de Paris*, o escritor francês Nicolas Boileau descreve a atmosfera caótica que reinava nas ruas parisienses na segunda metade do século XVII. Ele conta como:

O pavor da noite precipita meus passos.
 Pois que, anoitecendo, as sombras tranquilas,
 Com cadeado duplo, fazem fechar as boutiques;
 Quando, recolhido em seu lar, o sossegado comerciante
 Vai verificar suas notas e contar seu montante;
 Quando, no Mercado-Novos, tudo é calmo e sereno
 Os ladrões, nesse instante, da cidade se apoderam
 A mata mais funesta e menos povoada
 É ainda, comparada a Paris, um lugar de resguardo.
 Azar daquele que, então, por uma questão imprevista
 Aventura-se, pouco tarde demais, e na rua se arrisca?
 Logo quatro bandidos aproximando-se irão emboscá-lo,
 Seu dinheiro!... É preciso render-se; ou não, lutai,
 Para que vossa morte, de trágica memória,
 Dos mártires famosos abarrote a história.
 Por mim, ao fechar minha porta e rendendo-me ao sono,
 Todos os dias com o sol me ponho:
 Mas, em meu quarto, tão logo tenha a luz apagado,
 Já não me é permitido ficar de olhos fechados,
 Vigaristas arrojados, com um tiro de pistola
 Minha janela estremece e minha persiana violam;
 Ouço gritos, por toda parte: Socorro! Estou sendo assassinado!
 (BOILEAU, 1872, tradução nossa)⁴⁵

⁴⁵ Do original: « La frayeur de la nuit précipite mes pas.

Car, sitôt que du soir les ombres pacifiques
 D'un double cadenas font fermer les boutiques ;
 Que, retiré chez lui, le paisible marchand
 Va revoir ses billets et compter son argent ;
 Que dans le Marché-Neuf tout est calme et tranquille
 Les voleurs à l'instant s'emparent de la ville.
 Le bois le plus funeste et le moins fréquenté
 Est, au prix de Paris, un lieu de sûreté.
 Malheur donc à celui qu'une affaire imprévue
 Engage un peu trop tard au détour d'une rue ?
 Bientôt quatre bandits lui serrant les côtés,
 La bourse !... Il faut se rendre ; ou bien non, résistez,
 Afin que votre mort, de tragique mémoire,
 Des massacres fameux aille grossir l'histoire.
 Pour moi, fermant ma porte, et cédant au sommeil,
 Tous les jours je me couche avec que le soleil :
 Mais en ma chambre à peine ai-je éteint la lumière,
 Qu'il ne m'est plus permis de fermer la paupière,
 Des filous effrontés, d'un coup de pistolet,
 Ébranlent ma fenêtre, et percent mon volet ;
 J'entends crier partout : Au meurtre ! on m'assassine ! » (BOILEAU, 1872)

Os perigos descritos pelo autor suscitam-lhe apreensões e temores de tal modo que não se arrisca sair depois do pôr do sol, refugiando-se em casa. Não é de admirar que, diante de uma “terra de ninguém”, descrita por Boileau, as autoridades tenham buscado meios para domesticar essa “selva noturna”, como ocorre sete anos depois da publicação da sátira, com a introdução da iluminação pública por meio de um decreto do Rei (SCHIVELBSUCH, 1993, p. 75).

A busca por uma maior segurança através da iluminação pública é, todavia, anterior ao século XVII. Em seu livro *La nuit désenchantée* (1993), o historiador cultural alemão Wolfgang Schivelbusch relata como, desde suas formas mais arcaicas, no final da Idade Média, a iluminação pública já tencionava introduzir uma ordem na perigosa balbúrdia da noite. Historicamente, no imaginário simbólico e mítico de muitos povos, a noite e sua obscuridade eram habitadas pelo caos, pelos monstros e fantasmas, ao passo que a luz — nos mitos judeu, egípcio ou de Babilônia — era vista como um elemento superior, criador e ordenador de um mundo antes relegado às trevas e ao caos (SCHIVELBUSCH, 1991, p.71).

Os temores da noite resultavam, na Idade Média, na interrupção das atividades diurnas bem como num recolhimento íntimo nas casas. Schivelbusch narra que

A comunidade medieval, a cada anoitecer, se preparava tal qual a tripulação de um barco diante da tempestade que se aproxima. Com o lusco-fusco, iniciava-se o recolhimento à intimidade, o que se traduzia por uma atividade generalizada; todo mundo se trancafiava. Primeiro fechavam-se as portas da cidade, que eram reabertas ao nascer do sol. (...) Da mesma forma acontecia em cada casa, passavam-se as chaves nas portas e, frequentemente, a chave era até mesmo confiscada durante a noite pela autoridade pública, como foi ordenado por um decreto parisiense em 1380: “À noite, todas as casas são fechadas e as chaves são entregues ao magistrado. Ninguém está autorizado a entrar ou sair de uma casa, a menos que se dê ao magistrado uma justificativa válida.” (*ibid.*, tradução nossa).⁴⁶

Verifica-se, pois, como os receios frente ao cenário noturno justificavam a aplicação de medidas restritivas pelo poder público, que passa a controlar o movimento e as atividades da população. Para assegurar essa interdição de circulação, porta-lanternas (“*veilleurs de*

⁴⁶ Do original: « La communauté médiévale s'y préparait tous les soirs comme l'équipage d'un bateau, à la tempête qui s'approche. Avec le coucher du soleil commençait le repli dans l'intimité, ce qui se traduisait par une activité généralisée ; tout le monde s'enfermait et mettait les verrous. On commençait par fermer les portes de la ville, qui étaient réouvertes au lever du soleil. (...) La même chose avait lieu dans chaque maison, toutes les portes étaient fermées à clé, et souvent la clé était même confisquée pendant la nuit par l'autorité publique, comme l'ordonne un décret parisien en 1380 : 'La nuit, toutes les maisons [...] sont fermées et les clés sont remises au magistrat. Personne n'est autorisé à entrer dans une maison ou à en sortir, à moins qu'il ne puisse donner au magistrat une raison valable.' » (SCHIVELBUSCH, 1993, p.71).

nuit”) esquadrihavam o território ao projetarem suas luzes. O autor descreve esse movimento:

Enquanto os habitantes de uma cidade, na Idade Média, estavam trancafiados em suas casas como a tripulação de um barco em seu interior, os porta-lanternas estavam patrulhando do lado de fora. Eles controlavam a terra de ninguém onde não se tinha o direito de caminhar, já que o toque de recolher reinava todas as noites, estado de emergência que hoje é declarado apenas em tempos de guerra civil. Os porta-lanternas carregavam armas e tochas. Elas serviram não só para iluminar o caminho, como também eram projetadas para designar e tornar visíveis os porta-lanternas como símbolos do poder (*ibid.*, p. 72, tradução nossa).⁴⁷

Através desse relato, evidencia-se outra convergência entre práticas luminosas e práticas de poder a partir da figura, doravante símbolo do poder, do porta-lanterna, cuja deambulação ambiciona também uma ocupação sensorial do espaço através da luz. Schivelbusch acrescenta ainda que, durante o toque de recolher noturno, os regulamentos obrigavam os moradores a sair com uma luz⁴⁸ e, aquele que não portasse uma seria sistematicamente considerado suspeito, podendo ser preso (*ibid.*, p. 72).

Se os porta-lanternas constituem, de certo modo, uma forma primitiva de iluminação pública, o autor alemão relata como novas técnicas não tardariam a chegar. É já no século XVI que surgem os primeiros rascunhos da iluminação pública nas ruas da capital francesa, quando

o Parlamento ordenou em 1551 que “amarrassem todas as noites, antes das seis horas, durante os meses de novembro, dezembro e janeiro, em cada hotel, uma lanterna abaixo das janelas do primeiro andar, em um lugar conveniente e aparente, com uma vela acesa para iluminar a rua.” (*ibid.*, p.73, tradução nossa).⁴⁹

Mais do que simplesmente iluminar a rua, argumenta o autor, essa prática, em seus primeiros esboços, ambicionava tornar visível a posição de cada habitação às autoridades, estruturando a cidade e garantindo a ordem durante a noite.

⁴⁷ Do original: « Pendant que les habitants d'une ville, au Moyen Âge, étaient enfermés dans leurs maisons comme l'équipage d'un bateau sous le pont, les veilleurs de nuit patrouillaient dehors. Ils contrôlaient le no man's land nocturne où nul n'avait le droit de se promener, puisque le couvre-feu régnait toutes les nuits, état d'urgence qui n'est déclaré aujourd'hui qu'en temps de guerre civile. Les veilleurs de nuit portaient des armes et des torches. Ces dernières ne servaient pas qu'à éclairer le chemin, mais étaient censées également désigner, rendre visibles les veilleurs en tant que pouvoir de l'ordre. » (SCHIVELBUSCH, 1993, p.72).

⁴⁸ A obrigação medieval de carregar consigo uma luz para se identificar às autoridades se aproxima fortemente, na contemporaneidade, das tentativas de erradicação da possibilidade de anonimato: a obrigação de mostrar sua identidade ao passar por uma patrulha do exército em regiões do Rio; a interdição do uso de máscaras nas manifestações no Brasil ou, ainda, a obrigação de informar os dados de suas redes sociais para viajar para os Estados Unidos (RANGEL; VERPA, 2018; VISTO AMERICANO, 2019).

⁴⁹ Do original: « le Parlement ordonna en 1551 d' 'attacher par chacun soir, devant l'heure des six heures, durant le mois de novembre, décembre et janvier en chacun hôtel, une lanterne au-dessous des fenêtres du premier étage en lieu commode et apparent avec une chandelle ardente en icelle pour donner lumière la rue' » (SCHIVELBUSCH, 1993, p.73).

Se a iluminação pública da capital ainda é, até a metade do século XVII, uma responsabilidade privada dos moradores, respondendo assim às exigências das autoridades, ela ganhará, no final do século, uma organização mais centralizada e pública quando, em 1667, é decretada obrigatória pelo rei. Doravante a instalação das lanternas na rua não seria mais responsabilidade dos habitantes, mas das autoridades públicas pelo intermédio da polícia, encarregada de sua minuciosa, criteriosa e drástica regulamentação (*ibid.*, p.75).

É necessário compreender, como ressalta Schivelbusch, que a polícia parisiense dessa época extrapolava sua função contemporânea enquanto serviço de ordem e segurança pública. Seu papel era de uma entidade que dirigia toda a administração interna do país em cada pormenor. Além de ser responsável pela iluminação pública, a polícia abarcava tudo o que dizia respeito à manutenção da ordem moral e material, e cuidava até mesmo de cada detalhe da vida cotidiana — como, por exemplo, assar o pão, fermentar a cerveja ou ainda abater os porcos — ou de qualquer outro assunto que pudesse provocar desordem e tumulto.

Através disso se torna nítida a maneira pela qual a instituição policial participa, nos séculos XVII e XVIII, da aplicação do poder sobre os indivíduos. Esse protagonismo do aparelho policial é também assinalado por Foucault em *Vigiar e Punir* (1999), ao argumentar sua importância na administração dos mínimos detalhes em relação aos eventos, às ações, aos comportamentos ou às opiniões dos indivíduos. O autor assinala como a polícia, nessa época, buscou estabelecer-se enquanto

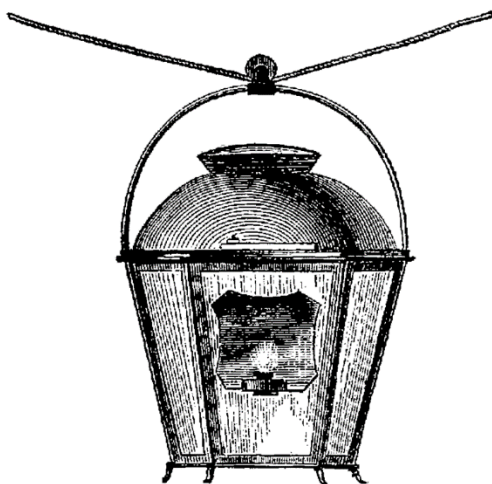
um aparelho que deve ser coextensivo ao corpo social inteiro, e não só pelos limites extremos que atinge, mas também pela minúcia dos detalhes de que se encarrega. O poder policial deve-se exercer “sobre tudo”: não é entretanto a totalidade do Estado nem do reino como corpo visível e invisível do monarca; é a massa dos acontecimentos, das ações, dos comportamentos, das opiniões — “tudo o que acontece”; o objeto da polícia são essas coisas de todo instante, essas “coisas à-toa” (FOUCAULT, 1999, p. 176).

Dessa forma, a instituição policial contribui, nesse mesmo período, na transformação do poder disciplinar, pois ao se deter cada vez mais sobre os detalhes da vida cotidiana, ela permitia, de maneira invisível e permanente, o controle social. Verifica-se, portanto, a dimensão “infinitamente detalhista” do poder disciplinar: uma microfísica do poder se estabelece da qual a luz, através da iluminação pública, faz parte.⁵⁰

⁵⁰ Torna-se igualmente perceptível o quanto a função da polícia na época era representativa da dimensão positiva do poder como descrita posteriormente por Michel Foucault no primeiro volume da *História da sexualidade* (1988). Por esse poder se aplicar não apenas de modo negativo ou proibitivo, mas, antes, de

Convergingo para essa hipótese, é sintomático o fato de que a emergência do revérbero — modelo de candeeiro de iluminação pública — decorreu de um concurso organizado pela polícia parisiense, na segunda metade do século XVIII. A inovação desse aparelho residia no fato de que permitia acoplar um refletor metálico à lanterna, aumentando consideravelmente seu rendimento luminoso. Podemos, portanto, nos perguntar se a busca de uma potencialização luminosa das lanternas usadas para a iluminação pública não seria indissociável da busca por uma maior eficiência de vigilância e controle da população. Uma inter-relação entre a luz e o aparelho securitário se torna ainda mais evidente se considerarmos, como relata Schivelbusch, que a iluminação pública ocupava, no século XVIII, a maior despesa no orçamento da polícia parisiense (WILLIAMS *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p. 85).

Figura 10 – Desenho de revérbero de iluminação pública



Fonte: Ilustração do livro *Les Merveilles de la science* (FIGUIER, 1867)

“Não há esquina, nem um cruzamento, / Que o candeeiro não ilumine”, dizem, a respeito das ruas parisienses, os versos do poeta francês Jacques Fournier, citado por Walter Benjamin, no capítulo sobre os tipos de iluminação do livro *Passagens* (FOURNIER *apud* Benjamin, p. 612).⁵¹ Através do poema, torna-se perceptível como a

modo positivo — através de prescrições normativas que dizem respeito a diversos detalhes da vida cotidiana — é que se torna mais evidente sua função produtiva sobre os indivíduos e suas subjetividades.

⁵¹ Como relata Jonathan Crary em “Espetáculo, atenção, contra memória”, o livro *Passagens* (2009) foi um projeto iniciado por Walter Benjamin em 1927 que permaneceu, entretanto, inacabado (CRARY, 2011). Com esse livro, Benjamin ambicionava apontar para a crise da percepção decorrida do processo de modernização. De fato, como explica Crary, a emergência da cultura visual urbana, da imagem técnica ou ainda de outros processos de industrialização surgidos na modernidade, teve importantes repercussões sobre a percepção e sobre o observador. A presença, no livro, de um capítulo inteiro destinado a descrição dos diferentes tipos de iluminação da cidade de Paris nos faz perceber como, para Benjamin, a luz também, ao afetar a sensorialidade do indivíduo, tornou-se protagonista na transformação da experiência moderna. No capítulo intitulado “T-Tipos de iluminação”, Benjamin tece uma colcha de retalhos de citações sobre a

história da iluminação pública testemunha a busca por uma visibilidade total, visibilidade essa justamente necessária ao bom funcionamento do poder disciplinar, como descreve Foucault em *Vigiar e punir*:

O exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam. Lentamente, no decorrer da época clássica, são construídos esses "observatórios" da multiplicidade humana para as quais a história das ciências guardou tão poucos elogios. Ao lado da grande tecnologia dos óculos, das lentes, dos feixes luminosos, unida à fundação da física e da cosmologia novas, houve as pequenas técnicas das vigilâncias múltiplas e entrecruzadas, dos olhares que devem ver sem ser vistos; *uma arte obscura da luz e do visível* preparou em surdina um saber novo sobre o homem, através de técnicas para sujeitá-lo e processos para utilizá-lo." (FOUCAULT, 1999, p. 143, grifo nosso).

Para Foucault, o funcionamento do poder disciplinar exige, portanto, um dispositivo que submeta os corpos a um olhar que não apenas os torna visíveis, mas também produz efeitos de poder, isto é, um olhar disciplinador e normalizador projetado sobre os indivíduos. O conjunto das tecnologias ópticas e luminosas, essa *arte obscura da luz e do visível*, prepararia discretamente um novo campo de saber sobre o homem, disponibilizando dessa forma novas tecnologias para sua sujeição e sua utilização. Por essa razão, o poder disciplinar supõe uma luz omnipresente, expositiva, total, que não deixa nenhuma sombra. Sua forma ideal seria a de um dispositivo que tornaria possível um olhar onisciente e incessante: "ponto central [que] seria ao mesmo tempo fonte de luz que iluminasse todas as coisas, e lugar de convergência para tudo o que deve ser sabido: olho perfeito a que nada escapa e centro em direção ao qual todos os olhares convergem" (FOUCAULT, 1999, p. 146). Um *olhar-luz* que permitiria a vigilância e garantiria, dessa forma, o funcionamento desse poder.

Pela maneira como expressa a busca por uma visibilidade total, consideramos ser a iluminação pública parte integrante dessa *arte obscura da luz e do visível*, mobilizada pelo poder disciplinar. Tomemos, como argumento, a citação que Schivelbusch faz a partir dos *Tableaux de Paris*, obra do erudito francês Louis-Sébastien Mercier, publicada no final do século XVIII. Nela, o autor descreve a maneira pela qual os porta-lanternas

iluminação de Paris, descrevendo a passagem da luz a óleo para a luz a gás e, enfim, para a luz elétrica. Essa agência da luz na modernidade aparece, por exemplo, numa citação tomada do livro *Histoire des Cafés de Paris*, e revela o caráter multisensorial dessa transformação: "O gás substituiu o óleo, o ouro destronou o lambri, o bilhar bloqueou o dominó e o gamão; onde antes se ouvia o vô das moscas, escutam-se melodias de Verdi ou de Aubert." (Autor desconhecido, *apud* BENJAMIN, 2009, p. 608).

— ainda presentes nessa época como serviço de iluminação móvel — rodavam pela cidade:

Esses deambuladores, segurando a lanterna acesa, estão ligados à polícia e veem tudo o que acontece; e os patifes que, nas ruelas, gostariam de negociar com as fechaduras, não têm mais o lazer diante dessas luzes imprevisíveis. [...] O porta-lanterna se deita muito tarde, prestando conta, no dia seguinte, de tudo aquilo que observou. Nada contribui melhor para a manutenção da ordem e para a prevenção de acidentes do que essas lanternas circulando de uma esquina a outra, impedindo por sua súbita presença os delitos noturnos (MERCIER *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p.78, tradução nossa).⁵²

Percebe-se aqui como a luz, através da figura do porta-lanterna, não apenas se torna um elemento que visa a preservar a ordem, mas também participa da vigilância da população à noite pelas autoridades, tomando a forma de uma técnica de controle da população. O que enxergamos também a partir da citação que Walter Benjamin faz do autor francês Maxime Du Camp, que relata rumores de que os porta-lanternas parisienses, depois de acompanhar as movimentações noturnas da população, “pela manhã, (...) voluntariamente prestavam contas ao tenente geral de polícia de tudo o que haviam observado durante a noite” (DU CAMP *apud* BENJAMIN, 2009, p. 606).⁵³

A partir do relato de Mercier, percebemos também como os porta-lanternas configuram uma tecnologia de poder que se encontra na intersecção entre um poder tradicional — manifesto, de acordo com Foucault — e um poder disciplinar, na medida em que essas luzes produzem uma vigilância imprevisível e intempestiva das ruas, tornando, dessa forma, seus efeitos de poder mais automáticos e ininterruptos. Um modo operatório que Foucault assinala como necessário ao poder disciplinar, idealizado pelo modelo do Panóptico. Esse dispositivo permitia, a partir de uma torre central, que a segurança pudesse observar cada célula exposta pela luz. Por meio dele, os movimentos de cada detento eram constantemente expostos ao olhar da sentinela. O autor argumenta, entretanto, que na prática não era necessário submeter os corpos a uma verdadeira vigilância ininterrupta, já que o panóptico impedia aos indivíduos que soubessem se eram observados ou não (FOUCAULT, 1999). Dessa forma, para o funcionamento do

⁵² Do original: « ‘Ces rôdeurs, tenant lanterne allumée, sont attachés à la police, voient tout ce qui se passe ; et les filous qui dans les petites rues voudraient interroger les serrures, n’en ont plus le loisir devant ces lumières inattendues. [...] Le porte-fanal se couche très tard, rend compte le lendemain de tout ce qu’il a aperçu. Rien ne contribue mieux à entretenir l’ordre et à prévenir plusieurs accidents, que ces falots qui circulant de côté et d’autre, empêchent par leur subite présence, les délits nocturnes. » (MERCIER *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p.78).

⁵³ Do original: "Eles [os porta-lanternas] vão procurar fiacres, chamam os carros dos donos, acompanham os transeuntes notívagos até seu domicílio, sobem até seu apartamento e acendem as velas. Dizem que, pela manhã, eles voluntariamente prestavam contas ao tenente geral de polícia de tudo o que haviam observado durante a noite." (DU CAMP *apud* BENJAMIN, 2009, p. 606).

panóptico — e em nosso argumento para aquele do serviço de porta-lanternas —, basta uma constante ameaça de vigilância para que os efeitos do poder disciplinar se tornem automáticos e ininterruptos.

Figura 11 – *Panoptico*, pintura de Luca Matti



Fonte: Ilustração do site internet do artista Luca Matti (MATTI, 2009)

Da mesma forma, consideramos que por meio das luzes que compunham o aparato policial se torna possível, portanto, o estabelecimento de uma rede de mil olhares postos sobre o espaço público, permitindo estabelecer

uma vigilância permanente, exaustiva, onipresente, capaz de tornar tudo visível, mas com a condição de se tornar ela mesma invisível. Deve ser como um olhar sem rosto que transforme todo o corpo social em um campo de percepção: *milhares de olhos postados em toda parte*, atenções móveis e sempre alerta (FOUCAULT, 1999, p. 176, grifo nosso).

Para designar a maneira pela qual a iluminação pública busca tanto manter a calma e a ordem nas ruas à noite quanto tornar visíveis seus habitantes a fim de permitir seu controle pelas autoridades, Schivelbusch propõe o termo *luz policial*. Essa luz se encontraria, portanto, na intersecção entre uma luz que se manifesta como proteção e uma luz que possibilita a vigilância. Esses dois aspectos estão, para o autor, interligados, já que é em troca da promessa de proteção e de segurança que a população aceitaria se submeter aos mecanismos de controle pela luz. Forja-se, dessa forma, uma “economia”

da segurança através da qual o monopólio estatal da luz asseguraria meios de controle sobre a população.

A iluminação, contudo, não estava restrita ao uso policial. Como nos mostra Schivelbusch, se em Paris os porta-lanternas eram frequentemente agentes ou indicadores da polícia, em Londres, pelo contrário, eles eram, muitas vezes, os próprios cúmplices dos ladrões (SCHIVELBUSCH, 1993, p.78).⁵⁴ De acordo com o autor, esses funcionários da luz, famosos pela relação com a parte “marginal” da população, aproveitavam-se da aparente segurança produzida pelas luzes, para, em qualquer momento, restabelecer a escuridão e possibilitar um assalto. O que também, de acordo com o texto de Du Camp citado por Benjamin, acontecia na capital francesa. Ele demonstra:

Reinava aqui ainda o empirismo; essas luzes ambulantes não davam absolutamente segurança à cidade, e seus portadores atacaram mais de uma vez as pessoas que eles acompanhavam (DU CAMP *apud* BENJAMIN, 2009, p. 606).

Assim, esses relatos de luzes traiçoeiras nos mostram como ter o controle da luz possibilita também ter o poder de dominação sobre o espaço e sobre os corpos que nele circulam.

É importante notar aqui um paradoxo no estabelecimento da iluminação pública como técnica disciplinar. Ao explicitar o imperativo de visibilidade total necessário ao exercício do poder disciplinar, Michel Foucault comenta, como já assinalamos, que “esse poder deve adquirir o instrumento para uma vigilância permanente, exaustiva, onipresente, capaz de tornar tudo visível, mas com a condição de se tornar ela mesma invisível.” (FOUCAULT, 1999, p. 176). O que caracteriza o poder disciplinar, argumenta ele, é justamente o fato de que é um poder invisível que impõe uma obrigação de visibilidade aos indivíduos, ao contrário de um poder tradicional manifesto. Como a implantação de uma rede de luzes públicas — destinadas a tornarem visíveis e vigiáveis os indivíduos — pôde, de modo tão paradoxal, se tornar cada vez mais invisível para a população? De que maneira naturalizamos esse leque de técnicas luminosas que nos expõem e nos tornam visíveis cotidianamente? Eis um paradoxo basilar para pensarmos a iluminação pública ou, de forma geral, a luz como parte de dispositivos disciplinares.

⁵⁴ Do original: « les porte-flambeaux londoniens étaient connus pour les relations qu'ils entretenaient avec la pègre, et leur appartenance aux bas-fonds. Souvent, ces ‘serviteurs de l’ordre’ étaient de mèche avec des brigands et des vagabonds, et ils hésitaient rarement, au moindre signal de leur complices, à éteindre la lumière et à disparaître dans l’obscurité” (SCHIVELBUSCH, 1993, p.78).

Luzes monárquicas e luzes insurgentes

Para Schivelbusch, através da iluminação pública se materializa também um combate simbólico pelo poder. Da mesma forma que os porta-lanternas da Idade Média buscavam tornar presente a representação luminosa do poder nas ruas, as lanternas postas na segunda metade do século XVII por ordem do Rei Sol — cujo próprio título já é, em si, uma instrumentalização da luz — materializavam simbolicamente a dominação luminosa do monarca sobre seus sujeitos. O autor comenta:

Nada ilustra melhor a ruptura com a antiga iluminação das casas que a posição das novas lanternas na rua. Elas eram penduradas a uma corda estendida sobre a rua de modo que se posicionassem exatamente no meio dela – pequenos sóis, elas representavam o grande Rei-Sol que havia ordenado sua colocação (...) as lanternas eram os novos emblemas da soberania, elas manifestavam claramente a autoridade de quem iluminava e dominava as ruas (SCHIVELBUSCH, 1993, p.76, tradução nossa).⁵⁵

Deslocadas para o centro da rua, as lanternas passam a irradiar o poder do grande Rei Sol e asseguram, dessa forma, a visibilidade dos seus súditos. Uma dominação sensorial do espaço que produziria ininterruptos efeitos de poder, já que à noite as lanternas fariam as vezes da presença e autoridade do astro solar, responsável por isso durante o dia. Isso permitiria, portanto, lembrar aos indivíduos, em cada momento, de sua submissão simbólica e luminosa à autoridade monárquica.

É justamente por se tornarem símbolos do poder, relata Schivelbusch, que as luzes foram — em determinados momentos históricos — alvo de diversas tentativas de destruição. O autor relata como, durante uma insurreição em julho de 1830 em Paris, as lanternas foram atacadas pelos insurgentes. “O povo enfurecido percorre as ruas, quebra as lanternas, convoca os cidadãos à luta, clama por vingança”, relata uma testemunha ocular citada pelo autor (*apud ibid.*, p. 88, tradução nossa).⁵⁶ Em meio aos combates de rua, outra testemunha descreve como assim que “a noite veio a encobrir a capital com seu manto escuro, (...) as pessoas começaram a quebrar todos os candeeiros” (CUISIN *apud*

⁵⁵ Do original: « Rien n'illustre mieux la rupture avec l'ancien éclairage des maisons que la position des nouvelles lanternes dans la rue. Elles étaient accrochées à une corde tendue au-dessus de la rue, de telle sorte qu'elles pendaient exactement au milieu de la rue — petits soleils, elles représentaient le grand Roi-Soleil sur l'ordre duquel elles avaient été accrochées. (...) les lanternes étaient les nouveaux emblèmes de souveraineté, elles affichaient clairement sous l'autorité de qui elles éclairaient et dominaient les rues. » (SCHIVELBUSCH, 1993, p.76).

⁵⁶ Do original: « Le peuple en rage parcourt les rues, casse les lanternes, appelle les citoyens à combattre, crie vengeance » (*apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p. 88).

ibid., tradução nossa).⁵⁷ Para além da dimensão simbólica dessas destruições — se a luz policial impunha uma ordem, sua aniquilação buscava reencontrar simbolicamente a desordem e a liberdade perdidas —, Schivelbusch assinala a dimensão estratégica concreta desses atos: com as ruas em breu, o exército real retratava-se e não ousava sair de suas bases. A escuridão em que mergulhava o território tornava-o incontrolável pelas autoridades, conclui o autor.⁵⁸

Essa dimensão estratégia da luz é também perceptível em outro relato que Schivelbusch transcreve a partir das memórias de um general que havia combatido uma insurreição em Berlim. Nele, o general descreve como a luz ajudou o exército no domínio do episódio:

A iluminação e a lua cheia, num dia extremamente claro, foram muito desfavoráveis aos insurgentes. Devido à iluminação das janelas, ninguém escapou aos tiros dos soldados, enquanto os dos insurgentes, hesitantes, não foram efetivos por conta do duplo ofuscamento causado pela luz da lua e da iluminação das casas (WOLF *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p.95, tradução nossa).⁵⁹

As memórias do general revelam a inter-relação entre técnicas de visibilidade e técnicas de destruição: afinal, as autoridades precisam ver os insurgentes para eliminá-los, e é através da mediação da luz — quer seja da lua ou daquela pendurada às janelas pelos moradores — que isso se torna possível. Percebe-se, portanto, uma outra mediação da luz que poderíamos chamar de *luz bélica*, na medida em que sua função é a de revelar para destruir, ressaltando, desse modo, a interseção existente entre visão e aniquilação.

A destruição das lanternas por esses insurgentes berlinenses, como no caso das insurreições de 1830 em Paris, havia restituído a antiga escuridão ao território, impedindo dessa forma o controle dos indivíduos pelas autoridades. Isso permitiu que os insurgentes se refugassem em uma "escuridão protetora", fora do alcance visual e balístico das autoridades. A noite e sua escuridão tornavam-se, desse modo, espaços possíveis de resistência e oposição. Em resposta a essas “estratégias sombrias”, relata o autor, o Estado francês exigiu que os cidadãos acendessem luzes para que as ruas fossem iluminadas à

⁵⁷ Do original: « la nuit vint couvrir la capitale de son ombre, (...) à ces mêmes momens le peuple se mit à briser tous les réverbères » (CUISIN *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p. 88).

⁵⁸ Essa ideia converge para o caráter logístico e militar das tecnologias de percepção argumentado por Paul Virilio (VIRILIO, 1991). Desenvolveremos, no próximo capítulo, essa problemática.

⁵⁹ Do original: « Le général en service décrit dans ses Mémoires comment la tâche fut facilitée à l'armée s'approchant : 'L'illumination et la pleine lune, par un temps extrêmement clair, furent très défavorables aux émeutiers. Grâce à l'illumination des fenêtres, personne n'échappa aux tirs des soldats, tandis que les leurs, peu sûrs, manquèrent leur but à cause du double éblouissement causé par le clair de lune et l'illumination des maisons en face.' » (WOLF *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p.95).

noite, recuperando o controle dos insurgentes. Tal fato demonstra o interesse das autoridades em estabelecer sistemas de vigilância e de controle através da luz, no intuito de manter a ordem.

Aliás, a luz é tão significativa como elemento de conquista de poder que, como conta o autor, a vitória dessas revoltas e insurreições, paradoxalmente, era muitas vezes celebrada através dela: os mesmos insurgentes que haviam destruído as lanternas desfilavam agora ostentando essas luzes revolucionárias. Nas palavras de Schivelbusch:

Por mais irracionais e fatais que fossem essas iluminações, o conjunto das ações revolucionárias de luz se encerra com elas. Pois não é na escuridão, mas numa deslumbrante iluminação festiva que acabam essas insurreições, e mesmo as revoltas parisienses. A vitória – ou o que era percebido como tal – foi celebrada em luz, e com a luz. Os *gavroches*, que haviam destruído as lanternas, desfilavam agora por toda a cidade para fazer triunfar a nova iluminação (SCHIVELBUSCH, 1993, p.95, tradução nossa, grifo nosso).⁶⁰

Aqui torna-se claro que, através da destruição das luzes, os insurgentes procuravam não só a recuperação de uma escuridão protetora, como também a reapropriação do controle da luz, o que simbolizaria a reapropriação do poder. Através do relato, percebe-se a importância, para as autoridades, de não perder pelo menos a aparência de controle e de ordem, o que implicaria um controle das práticas luminosas insurgentes. Na medida em que buscam, de alguma forma, desestabilizar o poder, essas práticas se estabelecem enquanto *luzes insurgentes* ou *contra-luzes*.

Através da história das luzes parisienses, percebemos, portanto, como a iluminação pública está intimamente relacionada com diversas estratégias de poder. Essas luzes permitem, como argumentamos, não apenas tornar segura a capital à noite, como também fornecer uma visibilidade que permita estabelecer meios de vigilância da população. Dessa forma, mediações luminosas e mediações de poder se sobrepõem de modo a garantir a perenidade da ordem no território. Para além dessas funções, a luz também se relacionou, na Modernidade, com outras instrumentalizações de poder. Na próxima parte continuaremos essa argumentação a partir da análise da obra *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (1927).

⁶⁰ Do original: « Aussi irrationnelles et fatales que fussent ces illuminations, le cercle des actions de lumière révolutionnaires, se referment avec elles. Car ce n'est pas dans l'obscurité, mais dans un éblouissant éclairage de fête que s'achevèrent ces insurrections, et même les révoltes parisiennes. La victoire – ou ce qui était ressenti comme tel – fut célébrée dans la lumière, et avec la lumière. Les gavroches, qui avaient détruit les lanternes, défilèrent maintenant dans toute la ville pour faire triompher le nouvel éclairage. » (SCHIVELBUSCH, 1993, p.95).

1.2. Estratégias luminosas de controle das temporalidades humanas

Berlim, Sinfonia da Metrópole (1927), filme do artista alemão Walter Ruttmann, narra o desenrolar de um dia na capital alemã e deflagra a importância da luz para a experiência e o funcionamento da cidade moderna. Nos primeiros planos, retrata-se o amanhecer da cidade deserta que, aos poucos, é tomada pelo movimento dos corpos em direção a seus lugares de trabalho — fábricas e escritórios. Às oito horas em ponto, conforme marca o relógio público, um segundo despertar faz as cortinas metálicas das lojas se erguerem dando início às atividades comerciais. Progressivamente, a rítmica industrial e comercial se apodera de toda a cidade e coloca corpos, matérias e mercadorias em movimentação contínua e frenética.

O filme expressa um fascínio pelo mundo moderno, especificamente por sua velocidade, ao dar ênfase não só aos meios de produção, transporte e comunicação modernos bem como à eletrificação da cidade que, em conjunto, aceleram as rítmicas da vida humana.⁶¹ Tal celeridade contrasta com experiências temporais anteriores, como sugere o plano em que uma senhora, vagorosamente, dirige-se a uma igreja enquanto, em primeiro plano, o tumulto da cidade continua.

Figura 12 – O despertar de Berlim



⁶¹ Ainda que o filme expresse uma espécie de elogio da aceleração moderna, denota a consciência sobre os limites desta de um ponto de vista social. Em repetidos momentos, confrontamo-nos com corpos desmunidos e vivendo na rua, recalcados por essa mesma “fascinante” aceleração.



Fonte: Imagens extraídas do filme *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (RUTTMANN, 1927)

Em determinado momento do filme, em meio a esse vaivém, dois homens se altercam na calçada, provocando amontoamento e inércia. Instantes depois, um policial aparece para resolver o caso e dissipar a multidão. Através da justaposi o do plano do guarda com o de uma seta de sinaliza o — *sentido* do progresso —, a montagem tensiona a ideia de que lógicas modernas imporiam   vida berlinense um fluxo contínuo de crescimento em que não haveria espaço para ociosidade ou imobilidade.

Figura 13 – Resolu o de uma alterca o pela polícia



Fonte: Imagens extraídas do filme *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (RUTTMANN, 1927)

São raros os momentos do filme em que essa rítmica desacelera: quando a morte irrompe através de um caixão transportado por uma carroça ou ao marcar meio dia pelo relógio da cidade, indicando a pausa para o almoço da classe trabalhadora. Um freio que se dá também no plano sonoro, com a desaceleração da melodia⁶², impondo-nos assim atenção ao descontínuo em meio ao fluxo corrido do próprio filme. Em nenhum outro momento a movimentação da cidade se interromperá, nem mesmo quando fábricas e escritórios despejam, nas ruas, uma massa de indivíduos que, então, se dirigem para suas atividades de lazer.

As sombras se estendem com o baixar do Sol e, antes que a escuridão se apodere da cidade, o brilho das luzes artificiais das habitações e das ruas passam a aclarar o tecido urbano. Nesse último ato do filme, o espectador encontra-se imerso no mar de luzes do espaço público que irradia a Berlim moderna, de modo que se prolongam suas atividades tanto quanto lhe é conferida um aspecto festivo e feérico.

Essa animação das ruas não se restringe à chegada da iluminação elétrica, visto que ela já se manifesta com o advento da iluminação a gás, ao longo do século XIX (STERNBERG *apud* BENJAMIN, 2009, p. 612). Assim, algumas cidades europeias ganham um clima festivo a ponto de, como relata o autor francês Fournier, um abade enxergar na presença dos lampiões nas ruas uma ameaça à cultura letrada. Isso se explicaria, segundo o religioso, devido ao fato de que antes da época de sua instalação, “cada um, com medo de ser assassinado, entrava cedo em casa, o que resultava em proveito para o trabalho” enquanto, com essas luzes, “fica-se fora à noite e não se trabalha mais” (FOUNIER *apud* BENJAMIN, 2009, p. 611) — uma avaliação que, ironiza o autor, nenhum outro homem de letras compartilhava. A luz artificial moderna, ao possibilitar novas formas de lazer bem como a continuação das atividades econômicas, permite e participa, portanto, da manutenção do fluxo diurno que havia se instalado no início do filme.

Por outro lado, como já evocamos, a chegada da noite significava, na Idade Média, o encerramento das atividades diurnas e, em alguns casos, o “confinamento” da população até o próximo amanhecer. Schivelbusch descreve como com “o lusco-fusco, iniciava-se o recolhimento à intimidade, o que se traduzia por uma atividade generalizada; todo mundo se trancafiava. Primeiro fechavam-se as portas da cidade, que eram reabertas ao

⁶² A música dessa versão, contudo, só foi composta nos anos 90, por Timothy Brock.

nascer do sol” (SCHIVELBUSCH, 1993, p. 71, tradução nossa).⁶³ Na capital alemã, esse tipo de prática de enclausuramento noturno era aliás regulado por decreto até o século XIX (*ibid.*, p. 72).

Figura 14 – As luzes artificiais na cidade



Fonte: Imagens extraídas do filme *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (1927)

A tradição noturna não surge nos séculos XIX ou XX, mas lhes é anterior. No capítulo de *La nuit désenchantée* dedicado à questão, o autor assinala que essa tradição possuiria laços com a cultura da noite barroca no século XVIII. Nesse período, relata o autor, a vida noturna já se desenvolvia nas grandes metrópoles europeias, notavelmente em Paris e Londres. As festividades não mais aconteciam em pleno dia, passando a ocorrer depois do pôr do sol, como testemunham, por exemplo, os horários das representações teatrais cujo início marca-se cada vez mais tarde entre os séculos XIV e XVIII.⁶⁴

Essa expansão do horário das festividades e lazeres também afetou a rotina das lojas e comércios, como mostra Schivelbusch a partir do relato do autor alemão August Jäger em seu livro *Der Deutsche in London* (1839). Nele, descreve-se como os comércios e boutiques londrinos podiam, às vezes, permanecer abertos até a meia-noite, de modo que “é somente após esse horário, em alguns bairros, que uma calma perfeita se estabelece” (JÄGER *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p. 115, tradução nossa).⁶⁵

⁶³ « Avec le coucher du soleil commençait le repli dans l'intimité, ce qui se traduisait par une activité généralisée ; tout le monde s'enfermait et mettait les verrous. On commençait par fermer les portes de la ville, qui étaient réouvertes au lever du soleil. » (SCHIVELBUSCH, 1993, p.71).

⁶⁴ Schivelbusch ainda revela que, nessa época, o horário em que se dorme e o horário em que se acorda tornam-se marcadores de distinção social (entre a corte e a burguesia, e entre a burguesia e a pequena burguesia). Em resumo, quanto mais tarde começava seu dia, maior era sua posição social.

⁶⁵ Do original: « 'Les magasins et les boutiques sont le plus souvent ouverts jusqu'à minuit, par contre, ils n'ouvrent en règle générale qu'à neuf heures du matin [...] On compte la journée, le commerce ou le plaisir

A partir dos relatos dos autores e do filme de Ruttmann, percebemos como a luz tem um papel importante na extensão das atividades econômicas e na intensificação dos processos de dissolução da tradicional alternância entre atividade diurna e descanso noturno. Tal problemática é também discutida em uma citação de Sternberger via Benjamin:

‘Que esplêndida invenção’ — exclama Gottfried Semper — ‘é a iluminação a gás! Como ela enriquece nossas festividades (sem contar sua enorme importância para as necessidades da vida)!’ Este singular predomínio das finalidades festivas sobre as finalidades diárias, ou melhor dizendo, noturnas — já que as noites das cidades tornam-se, graças à iluminação geral, uma espécie de festa animada e permanente — revela claramente o caráter oriental deste tipo de iluminação... O fato de que em Berlim, apesar dos vinte anos de existência de uma usina de gás, funcionassem apenas 10.000 lâmpadas domésticas a gás no ano de 1846 foi explicado da seguinte maneira: ‘Naturalmente, as condições sociais gerais foram em grande parte responsáveis por isso; não havia ainda uma real necessidade de aumentar a atividade durante as noites e madrugadas’ (STERNBERGER *apud* BENJAMIN, 2009, p. 612).

Percebe-se como a chegada da iluminação a gás, na metade do século XIX, é experienciada como uma possibilidade de extrapolar as tradicionais atividades diurnas, de modo que um leque de mediações é aberto, tanto na maneira de ocupar o espaço noturno, quanto nas decorrentes relações intersubjetivas que dela emergem. É interessante notar também a justificativa citada pelo autor para explicar o fato de que a cidade de Berlim, em 1846, possuía número relativamente pequeno de lâmpadas domésticas a gás. Isso seria resultado, de acordo com o texto, da ausência de necessidade de aumentar a atividade durante as noites e madrugadas. Ou seja, a relevância, para nossa argumentação está em se perceber como a implantação da luz é não apenas efeito como também instrumento das necessidades de prolongamento das atividades humanas.

Luzes espetaculares

O quinto ato de *Berlim, Sinfonia da Metrópole* deflagra também o mar de luzes publicitárias que invadiram a cidade noturna. Letreiros luminosos de teatros e cinema, setas e insígnias comerciais brilham, piscam, cintilam, rivalizam e animam-se em um espetáculo que parece querer capturar o olhar e a atenção do transeunte. Todos esses

du jour, jusqu'à minuit et ce n'est qu'après minuit, dans certains quartiers, qu'un calme parfait survient.’ » (JÄGER *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p. 115).

estímulos estão, de fato, relacionados ao consumo de atividades econômicas luminosamente sugeridas ao observador.

Figura 15– O espetáculo luminoso da cidade moderna



Fonte: Imagens extraídas do filme *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (RUTTMANN, 1927)

Longe da luz de ordem da iluminação pública, os comércios abertos tardiamente inauguravam, para Schivelbusch, um novo tipo de luz que se afasta da proposta policial e apresenta, agora, uma dimensão propagandística: “A estranha atmosfera que reina à noite vem do fato de que a luz dos locais de comércio ou lazer — cafés, restaurantes e, acima de tudo, boutiques de luxo — ilumina a rua ou a calçada.” (*ibid.*, p. 115, tradução

nossa).⁶⁶ Para ele, se as lojas passam a usar tais iluminações, isso se dá porque as luzes se destinam a atrair a atenção dos transeuntes de maneira a transformá-los em potenciais compradores.

A história das vitrines, a parte mais iluminada das lojas, é paradigmática dessas estratégias de conquista da atenção pela luz. Sua invenção, conta Schivelbusch, remontaria aos séculos XVII e XVIII, quando as lojas de luxo se transformaram em um lugar de encontro e discussão da clientela, essencialmente aristocrática. Esse novo "papel social" dos comércios teve por efeito a emergência, num espaço que até então era um simples armazém, de toda uma série de elementos decorativos para ornamentar esses novos lugares de encontro e socialização.

Com a mudança e expansão da clientela ao longo do tempo, menos familiar e mais anônima, as lojas se abrem para o exterior mediante o espaço da vitrine, na metade do século XVIII. Nesse momento, comerciantes passam a utilizar luzes para ressaltar determinadas mercadorias nas vitrines, de modo a atrair o olhar dos transeuntes e lhes provocar um desejo de consumo. A partir de um relato de viagem a Londres, em 1775, o autor Lichtenberg evidencia a construção interessada desses espaços:

Os farmacêuticos e os boticários expõem os frascos (...) cheios de álcoois coloridos e revestem quadrados inteiros com luzes púrpura, amarela, verde-musgo e azul celeste. Com seus candelabros e bolos festivos, os confeitores deslumbram os olhos e fazem cócegas nos narizes com o único intuito de que esse custo e esforço os convidassem para seus estabelecimentos. (*apud ibid.*, p. 119, tradução nossa).⁶⁷

Frascos produzindo efeitos multicoloridos, bolos suculentos e imagens animadas são artifícios que participam da espetacularização das vitrines e das ruas. Em Berlim, os confeitores mostram até mesmo em suas vitrines “imagens artificialmente iluminadas, animadas com personagens em relevo que eram, muitas vezes, até mesmo mecanicamente postas em movimento” (*ibid.*, tradução nossa).⁶⁸ Dessa forma, para Schivelbusch, esses

⁶⁶ Do original: « L'atmosphère étrange qui règne la nuit vient de ce que la lumière des lieux de commerce ou de plaisirs — cafés, restaurants et surtout boutiques de luxe — éclaire la rue ou le trottoir. Cette lumière est censée attirer des passants et des acheteurs potentiels, contrairement aux lanternes, dont la lumière est celle de l'ordre et de la police, elle est réclame ou éclairage de fête commercialisé. » (SCHIVELBUSCH, 1993, p. 115)

⁶⁷ Do original: « Les pharmaciens et les apothicaires exposent des flacons [...] remplis d'alcools colorés et couvrent des carrés entiers de lumière pourpre, jaune, vert-de-gris et bleu ciel. Les pâtisseries éblouissent les yeux avec leurs lustres et chatouillent les nez avec leurs pièces montées, et pour seul coût et effort ils demandent qu'on les oriente vers leurs maisons. » (*apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p. 119).

⁶⁸ Do original: « Les pâtisseries berlinois montraient dans leurs vitrines 'des images artificiellement éclairées, animées de figurines en relief que souvent une mécanique mettait même en mouvement', spectacle dont on suppose qu'il contribua à inspirer le diorama. » (SCHIVELBUSCH, 1993, p. 119).

retângulos luminosos passam a assemelhar-se a palcos teatrais e os transeuntes ao público, participando do espetáculo cintilante da vida noturna nas metrópoles.

As passagens e galerias eram outros espaços em que a *luz comercial* possuía importância significativa. Elas conheceram em Paris sua forma mais requintada, conta o autor alemão. Ele descreve como esses espaços, situados no limiar entre o interior e o exterior, fascinavam os habitantes tanto pelas muitas mercadorias que exibiam quanto pela grande quantidade de luz em que estavam imersos. Com as vitrines e as passagens, a noite urbana se torna brilhante:

O que *fascina*, aparentemente, é a mistura de feixes luminosos com magníficas mercadorias e uma multidão humana em movimento. “Um labirinto de corredores rutilantes e multicores, como pontes feitas de arco-íris mergulhadas em um oceano de luz. Um mundo de conto de fadas absoluto. O que somente a imaginação produziria, ou melhor, não seria capaz de produzir.” (SCHIVELBUSCH, 1997, p. 121, tradução nossa, grifo nosso).⁶⁹

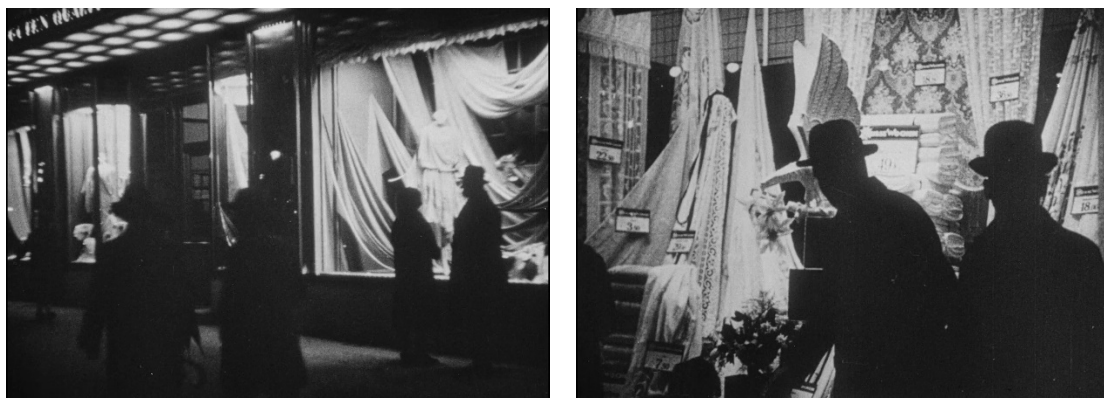
É interessante notar como Schivelbusch assinala a possibilidade de um *fascínio* pela luz, pelo brilho, pelas cores que enfeitariam o mundo cotidiano dando-lhe uma dimensão fantástica. Podemos nos perguntar se esse fascínio não estaria relacionado com estratégias econômicas concretas operadas através da luz.

Para designar a maneira como imagens midiáticas se tornaram instrumentos de poder, buscando a contínua redução do cidadão a um estatuto de “espectador-consumidor”, o escritor francês Guy Debord propõe o conceito de “espetáculo”. Ele apresenta essa noção em seu livro *A sociedade do espetáculo* (1967), publicado um ano antes das manifestações estudantis e greves gerais de maio de 1968 na França. Nele, Debord faz uma crítica total da sociedade moderna de consumo e joga luz sobre algumas técnicas de governo e estratégias não coercitivas que buscariam a produção de corpos dóceis. Às formas particulares do espetáculo elencadas pelo autor — a informação ou a propaganda, a publicidade, o consumo de entretenimento ou, de modo mais amplo, as mídias de comunicação de massa —, propomos acrescentar a luz enquanto mídia. Como “luzes espetaculares” entendemos, portanto, o conjunto heterogêneo de estímulos luminosos que diz respeito, de modo mais amplo, à possibilidade de sedução e governo pela luz no intuito de desenvolver propagandas ideológica, política e mercadológica.

⁶⁹ Do original: « Ce qui *fascine*, apparemment, c'est le mélange d'éclat lumineux, de magnificence des marchandises et d'une foule humaine en mouvement. 'Un labyrinthe de couloirs étincelant et multicolore, comme autant de ponts faits d'arcs-en-ciel, plongé dans un océan de lumière. Un monde de conte de fées absolu. Ce que l'imagination seule peut produire, ou plutôt, ne peut pas produire.' » (SCHIVELBUSCH, 1997, p. 121, grifo nosso).

Como argumento, analisaremos as luzes das vitrines do filme de Ruttmann que, a nosso ver, testemunham essa finalidade mercantil e controladora da luz.⁷⁰ Nas cenas, essas vitrines estão repletas de mercadorias luminosamente destacadas, exibidas ao observador através de manequins cujas formas e gestos antropomórficos facilitam sua identificação. Compõem quadrados luminosos que, na escuridão da noite, atraem o olhar do passante, oferecendo-lhe “imagens” de uma “felicidade mercantil”. Os paletós, chapéus, gravatas, saias e sapatos femininos que se amontoam nesses diversos teatros cintilantes altercam, fascinam e, em um certo sentido, hipnotizam o transeunte e prometem, com a sua compra, as condições de glamour, elegância e realização pessoal.⁷¹ Essa espécie de “mecanismo magnético” é assinalada por Debord a respeito das imagens espetaculares, ao argumentar que com a transformação do “ mundo real (...) em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico” (DEBORD, 1997, p. 18). Acrescentamos, portanto, que, não só as imagens como também a própria luz poderia, ao irradiar a realidade, estabelecer-se enquanto visualidade espetacular e programática.

Figura 16 – Luzes comerciais e espetaculares das vitrines berlinenses



⁷⁰ O filme data de 1927 e, portanto, o período que Debord assinala como aquele de emergência do espetáculo. Em seu livro posterior, *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, o autor assinala, sem se debruçar sobre a questão, que o espetáculo tinha menos de quarenta anos quando fora publicado o primeiro livro, em 1967 (DEBORD, 1997, p. 169).

⁷¹ Para o escritor inglês John Berger, o objetivo da publicidade é de “tornar o espectador ligeiramente insatisfeito com seu atual modo de vida” bem como sugerir que “se ele comprar o que ela está oferecendo, sua vida se tornará melhor.” (BERGER, 1999, p. 133). Assinala, assim, a maneira como a publicidade faz da inveja um motor econômico.



Fonte: Imagens extraídas do filme *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (1927)

Em seu livro de 1967, o autor descreve os mecanismos de funcionamento do espetáculo, distinguindo-os em duas principais formas.⁷² Uma delas é a “concentrada”, referente à produção de espetáculos destinados a um conjunto de espectadores reunidos espacialmente, como acontece, por exemplo, na reunião de grandes massas ao redor de uma figura ditatorial. De outro modo se estabelece a forma nomeada “difusa” que, ao infiltrar-se no tecido social de maneira mais disseminada, reduz a liberdade dos cidadãos à escolha “entre uma grande variedade de mercadoria novas” que se enfrentam (*ibid.*, p. 172). O espetáculo difuso, argumenta o autor, “acompanha a abundância de mercadorias, o desenvolvimento não perturbado do capitalismo moderno” (*ibid.*, p. 43). Ele é, portanto, paradigmático das relações de forças econômicas que, através das mídias espetaculares, procuram transformar o cidadão em espectador-consumidor.

É justamente essa segunda forma de espetáculo, irradiada no espaço público, que verificamos nas luzes das vitrines de *Berlim, Sinfonia da Metrópole*. Essas luzes espetaculares dão a contemplar diversas mercadorias diante das quais o homem moderno

⁷² A essas duas formas do espetáculo, Debord acrescenta, em seu posterior *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, um terceiro e novo regime, o qual designa “espetáculo integrado”. Essa nova forma é caracterizada pela reunião das formas concentrada e difusa, de tal modo que nada mais escaparia a poder espetacular hoje em dia (DEBORD, 1997, p. 172).

se alienaria. É como se o clarão impedisse ao indivíduo de atentar-se as suas “luzes internas”, mais frágeis e transitórias, através das quais formularia desejos e pensamentos próprios.

O filme *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), dirigido por Debord, nos ajuda a compreender a potência espetacular da luz. Nele, o diretor lamenta as “pacotilhas desoladoras que cobrem a quase totalidade do mercado” (DEBORD, 1994, p. 202, tradução nossa)⁷³ e relembra, com nostalgia, da Paris de sua juventude em que “a mercadoria moderna ainda não nos havia demonstrado tudo que se pode fazer de uma rua” (*ibid.*, p. 224, tradução nossa).⁷⁴ Ao longo do filme, Debord rebate a organização hegemônica das luzes na sociedade, e afirma que

quando você não quer se alinhar com a clareza enganosa do mundo ao revés, você se passa, entre seus crentes pelo menos, por uma lenda controversa, um fantasma invisível e malicioso, um perverso príncipe das trevas. Afinal, título bonito, o sistema de luzes presentes não concederia um tão honroso." (*ibid.*, p. 254, tradução nossa).⁷⁵

Como nota Fœssel em seu livro *La nuit: Vivre sans témoin* (2017), o título do filme, palíndromo latino traduzido em português por “Giramos na noite e somos consumidos pelo fogo”, “faz referência às mariposas que, à noite, são atraídas pelas chamas de uma vela e nela vão inexoravelmente se consumir” (FÆSSEL, 2017, p.87, tradução nossa).⁷⁶ Para o filósofo, as mariposas remeteriam a Debord e seus companheiros que fruíram da vida noturna clandestina na Paris dos anos 50, na qual ainda era possível passar-se despercebido, antes que se instaurasse o sistema das luzes securitárias e de consumo que ele caracteriza como a “luz branca”. A luz do fogo e do incêndio materializaria, assim, tanto a revolta contra a obediência quanto a possibilidade de criar formas mais livres de ver e de agir.

Arriscamos, aqui, uma interpretação distinta daquela argumentada por Fœssel sem, no entanto, optar por uma ou outra, aceitando, desse modo, a “abertura” inerente ao

⁷³ Citamos a voz off do filme a partir do livro *Œuvres cinématographiques complètes* que as transcreve: « l’achat des pacotilles désolantes qui recouvrent la presque totalité du marché » (DEBORD, 1994, p. 202).

⁷⁴ « La marchandise moderne n’était pas encore venue nous montrer tout ce que l’on peut faire d’une rue. » (DEBORD, 1994, p. 224).

⁷⁵ « Quand on ne veut pas se ranger dans la clarté trompeuse du monde à l’envers, on passe en tout cas, parmi ses croyants, pour une légende controversée, un invisible et malveillant fantôme, un pervers prince des ténèbres. Beau titre après tout, le système des lumières présentes n’en décerne pas de aussi honorable. » (DEBORD, 1994, p. 254).

⁷⁶ « Ce titre fait référence aux papillons de nuit attirés par la flamme d’une chandelle et qui vont inévitablement s’y consumer. » (FÆSSEL, 2017, p. 87).

sentido de toda obra.⁷⁷ A nosso ver, o fogo poderia ser lido também como símbolo da ameaça do regime espetacular, e as mariposas, por sua vez, remeteriam ao conjunto dos indivíduos por ele subjugados.⁷⁸ O próprio título do filme, “Giramos na noite e somos consumidos pelo fogo”, materializaria a essência de crítica de Debord, na medida em que o diretor afirma, no filme, que

nada traduziria melhor esse presente sem escapatória e sem descanso como a antiga frase que se dobra inteiramente sobre si mesma, sendo construída letra por letra como um labirinto do qual não se pode escapar, de modo que alia perfeitamente a forma e o conteúdo da perdição (DEBORD, 1994, p. 241, tradução nossa).⁷⁹

De certa forma, é como se as mariposas, fascinadas e atraídas pelo brilho do fogo espetacular, nele se queimassem e perdessem assim suas identidades e existências próprias.⁸⁰ Por outro lado, a própria forma palindrômica do título apontaria para o caráter labiríntico e inelutável dessa ordem luminosa.⁸¹

É importante ressaltar que Debord, no entanto, não condena a luz em si, senão sua organização espetacular. No filme, relembra saudosamente, por exemplo, do esplendor da Paris de sua juventude que, “pela última vez, havia resplandecido um fogo tão intenso” (*ibid.*, p. 227, tradução nossa). Relata, ainda, o esforço desenvolvido por ele e seus companheiros para “entender a vida falsa *à luz da verdadeira*” (*ibid.*, p. 252, tradução

⁷⁷ Poderíamos, por exemplo, apoiar-nos sobre a noção de “obra aberta” de Umberto Eco, em que afirma: “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante.” (ECO, 2015, p.20).

⁷⁸ Converte para essa hipótese o fato de que, no filme, Debord não só afirma “Nós giramos pela noite e somos consumidos pelo fogo” como também “*eles* giram pela noite e *eles* são consumidos pelo fogo. Eles acordam apavorados e procuram, Tateando, pela vida.” (DEBORD, 1994, p. 280, tradução nossa). Do original: « Elle est devenue ingouvernable, cette ‘terre gâtée’ où les nouvelles souffrances se déguisent sous le nom des anciens plaisirs ; et où les gens ont si peur. Ils tournent en rond dans la nuit et ils sont consumés par le feu. Ils se réveillent effarés, et ils cherchent en tâtonnant la vie. » (DEBORD, 1994, p. 280).

⁷⁹ Do original: « rien ne traduisait ce présent sans issue et sans repos comme l’ancienne phrase qui revient intégralement sur elle-même, étant construite lettre para lettre comme un labyrinthe dont on ne peut sortir, de sorte qu’elle accorde si parfaitement la forme et le contenu de la perdition : *In girum imus nocte et consumimur igni*. Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu. » (DEBORD, 1994, p. 241).

⁸⁰ Aproxima-se desse argumento a descrição feita por Bachelard, em *A chama de uma vela*, do símbolo que representaria a imagem da borboleta se jogando no fogo, ao assinalar que: “Entretanto, que símbolo formidável é este de um ser que vem queimar as asas! Queimar seus adornos, queimar seu ser, uma alma sonhadora não parou de meditar sobre isso” (BACHELARD, 1989, p. 55).

⁸¹ Esclarece igualmente essa problemática a polissemia da palavra latina *consumo* que, se por um lado, designa em sentido literal a ideia de “Tomar ou empregar inteiramente”; por outro, designa, em sentido figurado, ao mesmo tempo “consumir, comer, devorar, gastar, esgotar” como também “Destruir, dar cabo, enfraquecer, debilitar” ou, ainda, “morrer, acabar, sucumbir, fazer morrer, extenuar” (FARIA, 1962, p. 242). Essa polissemia converge para o argumento que no consumo o espectador estaria, também, se consumindo.

nossa),⁸² assinalando assim a existência de diferentes qualidades de luz. Além disso, se Debord considera honroso o título de “príncipe das trevas” atribuído por seus detratores, não é por aprazo à escuridão, mas somente porque melhor expressa a sua total recusa à ordem espetacular das luzes. Aliás, a estratégia de oposição desenvolvida pelo autor é “luminosa” na medida em que, para atacar sistematicamente os fundamentos da sociedade espetacular, empenhou-se em “jogar óleo onde se encontrava o fogo” (*ibid.*, p. 253, tradução nossa),⁸³ incendiando “o mundo para que se torne mais brilhante” (*ibid.*, p. 230, tradução nossa).⁸⁴ Desse modo, ao tornar as luzes espetaculares mais intensas, tais estratégias lhes dariam ênfase para melhor desmascará-las e destruí-las.⁸⁵

A “vida verdadeira” alcançável pelo indivíduo passaria, portanto, por um afastamento do brilho hipnótico das luzes espetaculares, sem o qual se encontraria devorado pelo sistema denunciado pelo autor.⁸⁶ Em diálogo com o título do filme, os versos de Goethe em *Le Divan* poderiam sintetizar a crítica contundente feita por Debord: “Corres voando fascinada, / E enfim, amante da luz, / Te vemos, ó borboleta, / consumida.” (GOETHE *apud* BACHELARD, 2015, p. 49, tradução nossa).⁸⁷

Os processos de abstração do tempo

Para reforçar a principal hipótese desse capítulo — a luz como técnica disciplinar —, buscaremos agora expor através de quais mecanismos a luz participou da ordenação

⁸² Do original: “nous nous sommes trouvés en état de comprendre la vie fausse à la lumière de la vraie” (DEBORD, 1994, p. 252).

⁸³ « Nous avons porte de l’huile là où était le feu. » (DEBORD, 1994, p. 253).

⁸⁴ « des gens bien sincèrement prêts à mettre le feu au monde pour qu’il ait plus d’éclat. » (DEBORD, 1994, p. 230).

⁸⁵ Ou, de outro modo, conforme a leitura de Føssel, “jogar óleo no fogo” poderia ser lido como o atijamento que Debord e seu grupo produziram ao encorajar movimentos e insurgências. A partir disso, poderia ler-se a figura da mariposa devorada pelo fogo como um símbolo das perdas humanas experimentadas por Debord e seus companheiros, grupo esse que o diretor assinala como uma geração de vanguarda “sacrificada” no assalto contra a ordem do mundo. No filme, Debord testemunha essas perdas humanas: “Ao longo desse caminho, muitos morreram ou permaneceram cativos do inimigo, e muitos outros, que foram derrubados e feridos, nunca mais reaparecerão em tais encontros. Mesmo que a coragem venha a faltar para alguns que se deixaram escorregar para trás; ainda, ousou dizer, nossa formação jamais desviou-se de seu objetivo até que alcançasse o coração mesmo da destruição.” (DEBORD, 1994, p. 262, tradução nossa). Do original : « Tout au long de ce chemin, beaucoup sont morts, ou sont restés captifs chez l’ennemi, et bien d’autres ont été démontés et blessés, qui jamais plus ne reparaitront dans de telles rencontres, et même le courage a pu manquer à certains éléments qui se sont laissés glisser en arrière ; mais jamais, j’ose le dire, notre formation n’a dévié de sa ligne jusqu’à ce qu’elle ait débouché au cœur même de la destruction. » (DEBORD, 1994, p. 262).

⁸⁶ Aproxima-se, nesse sentido, da distância salvadora entre espectador e imagem, advogada por Marie-José Mondzain, que debatemos no terceiro capítulo.

⁸⁷ Do original: “Tu accours en volant fasciné, / Et enfin, amant de la lumière, / Te voilà, ô papillon consumé.” (BACHELARD, 1989, p. 53)

temporal do poder disciplinar assinalada por Foucault.⁸⁸ Desse modo, nos perguntaremos: de que forma a luz poderia ser pensada como parte de um amplo conjunto de técnicas disciplinares destinadas a influenciar as “temporalidades humanas” cíclicas, submetendo-as ao ritmo ininterrupto da técnica e das atividades econômicas?

No livro *Estratos do tempo* (2014), o historiador alemão Reinhart Koselleck propõe analisar a formação histórica do sentimento de aceleração do tempo, tal como estaríamos vivenciando na contemporaneidade (CRARY, 2016). Usaremos aqui apenas uma parte de sua argumentação, a que diz respeito à evolução das técnicas de medição do tempo, o que nos será útil para demonstrar nossa hipótese sobre a emergência e a expansão da iluminação artificial participarem da crescente abstração da noção de tempo, colocando em xeque tradicionais distinções entre o dia e a noite.

Para defender o argumento de que o tempo passa por um processo de abstração distanciando-se cada vez mais do ritmo da natureza e das atividades humanas, Koselleck começa por se debruçar sobre os primeiros métodos de medição de tempo. Ele descreve como os relatos de etnólogos assinalam que as remotas medidas de tempo estavam intimamente associadas ao contexto das atividades humanas. Cita, por exemplo, como existia em Madagascar unidades de tempo para o cozimento do arroz, ou ainda para assar um determinado inseto. Essa relação entre tempo e ação humana permaneceu, como explica o autor, independente da criação de relógios rudimentares nas altas culturas. Nesses relógios, ainda que se exibisse a passagem do tempo através da diminuição de um material (como a areia ou a água), eles continuavam “calibrados de acordo com a duração de atividades concretas” (KOSELLECK, 2014, p. 143), atividades como o tempo de um sermão ou de uma argumentação final no tribunal. A esses relógios elementares acrescentaram-se os solares que, embora constituíssem um primeiro processo de objetivação do tempo natural, ainda dependiam das variações da trajetória relativa do astro. Dependendo da estação ou da localização geográfica, esses relógios comunicariam, portanto, tempos diferentes.

Koselleck também relata que a aparição de relógios mecânicos a partir do século XIV não significou necessariamente a destruição dessa antiga inter-relação entre tempo e

⁸⁸ Para obter dos corpos melhor força de trabalho dentro do contexto do crescimento industrial e consequente eficiência econômica, Foucault explica como as sociedades disciplinares empenham-se em impor sobre os corpos uma certa ordenação temporal através de diferentes dispositivos (FOUCAULT, 1999).

ritmo da natureza. Alguns relógios mecânicos japoneses, ainda no século XIX, chegaram, por exemplo, a integrar o ritmo natural dos primeiros relógios sendo capaz de

preservar a variabilidade das horas por meio dos ponteiros e do quadrante, de modo que a hora diária, dependendo da estação, durava, de modo inverso à hora noturna, mais no verão e menos no inverno. Assim, a diferença entre as horas do dia e as horas da noite, que se devia às estações, influía diretamente no ritmo de trabalho, do qual o tempo extraía seu sentido (*ibid.*, p. 144).

A partir desse exemplo, percebe-se que o ritmo natural da alternância entre dia e noite, configurado pela presença da luz, modelava o ritmo do trabalho, e que a própria noção de tempo se estabelecia, portanto, a partir de ambas cadências. Ora, nota o autor, se esses relógios eram adaptados ao dia a dia do trabalho agrícola — dependendo por essência das variações da natureza —, esses relógios, no entanto, não se adequavam ao trabalho mecanizado, “cujos ritmos temporais eram determinados pelas máquinas e que, num sentido geral, eram todos iguais.” (*ibid.*)

Koselleck descreve, ainda, como na primeira metade do século XIX, fábricas industriais inglesas, em busca de uma temporalidade mecanizada e regular, passaram a utilizar seus próprios relógios, tomados como referência na regulação daqueles utilizados pelos capatazes, encarregados da organização dos trabalhadores. Esses relógios mecânicos passaram a medir o tempo de maneira cada vez mais precisa, indicando os minutos a partir do século XVI, e os segundos a partir do XVII.⁸⁹

Para o autor — e na linhagem das ideias de Foucault sobre a ordenação temporal do poder disciplinar —, esses relógios ambicionavam não apenas indicar o tempo, mas “também [se estabeleciam como] um estimulador do disciplinamento, da racionalização do mundo do trabalho humano e de suas margens de ação.” (*ibid.*). O tempo, antes definido pela ação humana, passa a ser determinado pela técnica, ganhando, dessa forma, uma autonomia em relação aos ritmos dos tempos naturais tradicionais. Dessa forma, “dia e noite pareciam igualar-se”, comenta o autor (*ibid.*). Ora, explica Koselleck, esse processo de crescente abstração do tempo coincide com o estabelecimento do trabalho noturno nas grandes fábricas. Trabalho que, se já existia no século XVI para a extração mineira, é ampliado naquele período para outros setores da indústria a fim de aumentar cada vez mais a produção.

⁸⁹ Koselleck explica também como esse processo de abstração do tempo se tornou ainda mais necessário com o desenvolvimento de redes ferroviárias, cujo funcionamento necessitava de um “horário padrão que não dependesse mais das variações geográficas do “horário local”.

Se escolhermos relatar aqui os argumentos de Koselleck é porque acreditamos ser a iluminação um elemento importante nesse processo de crescente abstração do tempo e de diluição das fronteiras naturais entre o dia e a noite. A nosso ver, a luz não apenas tornou legível tal mudança, como dela participou. Para verificar nossa hipótese, tentaremos mostrar de que forma as luzes da iluminação pública e industrial se consolidaram como instrumentos permitindo a expansão das atividades fabris e econômicas.

O autor de *La nuit désenchantée* descreve como a iluminação pública, do final do século XVII ao final do século XIX, era ainda inteiramente regulada de acordo com a luz natural. Para tal organização, usavam-se “tabelas de luzes” ou calendários lunares que determinavam, para cada mês, o horário exato do nascer e do pôr do sol bem como o do luar, de maneira a produzir uma luz tecno-racionalizada que pudesse se adaptar às variações de intensidades e rítmicas luminosas decorrentes do movimento dos astros.⁹⁰ Assim, durante os meses do verão europeu, em que a duração de luz solar é mais longa, reduzia-se a iluminação por apenas algumas horas da noite ou até mesmo apagava-se completamente a luz durante um período do ano, como foi o caso no momento de implementação da iluminação pública de Paris em que não se iluminavam as ruas de abril até outubro — período do ano em que escurece tardiamente. As variações luminosas da Lua também eram levadas em consideração na determinação da intensidade de iluminação que se devia utilizar.

Essa regulação da iluminação pública é visível no livro do comandante francês Hérault (1719), citado por Schivelbusch. Nele, Hérault observa algumas das diretrizes de iluminação que, destinadas à polícia francesa, visavam a otimizar a integração das diferentes luzes:

Vocês acenderão uma meia-vela (de 8 a uma libra) no primeiro dia do próximo mês de dezembro. Nos dias 2, 3 e 4 até, e incluso, o dia 21 desse mês, vocês acenderão as velas inteiras (de 4 a uma libra). Haverá interrupção nos dias 22 e 23 desse mês. No 24, véspera de Natal, vocês acenderão as velas de doze libras. Nos dias 25, 26 e 27, haverá interrupção. Nos dias 28, 29 e 30, vocês acenderão meias-velas e no dia 31, uma vela inteira. (HERLAUT *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p. 79).⁹¹

⁹⁰ A adaptação da iluminação artificial às variações da luminosidade natural conhece, na contemporaneidade, desdobramentos novos graças às tecnologias de sensores de presença e de luminosidade. Esses dispositivos refletem as buscas por se pensar uma “ecologia luminosa” ou, pelo menos, uma “economia luminosa”.

⁹¹ Do original: « ‘Vous ferez allumer une demie-chandelle (de 8 à la livre) le premier jour de décembre prochain. Les 2, 3, 4, jusques et y compris le 21 dudit mois, vous ferez allumer des chandelles entières (de 4 à la livre). Il y aura cessation les 22, 23 dudit mois. Le 24, veille de Noël, vous ferez allumer des chandelles

Percebemos com esses dados que, nesse período, a iluminação pública era pensada como complemento da luz natural e não como sua substituta, já que seu uso — ritmo e intensidade — era conseqüentemente racionalizado em função da luz natural. Cria-se uma espécie de calendário de iluminação paralelo em que as datas estão relacionadas com as características luminosas naturais. Por exemplo, ainda que essa regulação também dependa da quantidade de iluminação lunar, percebemos que no dia 21 de dezembro, solstício de inverno no Hemisfério Norte — dia mais curto e noite mais longa —, a orientação é a de que se acendam as velas inteiras. Quantidade que só será superada no dia da festividade natalina e na virada do ano. Ora, embora argumentemos que a luz pública se subordina à natural, percebemos que a própria noção de agenciamento da luz também passa por questões culturais-religiosas, como abordaremos no capítulo sobre as luzes soberanas.

Se a iluminação das ruas demorou muito tempo para ganhar independência em relação à luz natural, o autor aponta que essa, no entanto, buscaria ao longo do tempo cada vez mais criar seu próprio espaço luminoso independente dos ritmos da natureza. Para conquistar tal independência, novas iluminações artificiais capazes de rivalizar em intensidade e duração com a potente luz do dia se fariam necessárias, de modo a embaçar as fronteiras entre dia e noite.

Um elemento que impediu, contudo, num primeiro momento, a iluminação artificial de ganhar sua independência foi o alto custo dos materiais luminosos. A despeito frente a esses valores não parecia preocupar a Corte francesa que, como relata Schivelbusch, havia usado, apenas no ano de 1688, nada menos que 24.000 velas para prover sua necessidade de luz no castelo de Versailles. Um uso abundante da iluminação artificial que, no entanto, não poderia acontecer da mesma forma no resto da sociedade para a qual o custo dos materiais luminosos agia como um limitador. Nos séculos XVI e XVII, o autor aponta como esse custo implicou em um uso econômico e racional da luz na vida burguesa e que o objetivo principal da iluminação era o de fornecer uma luz que pudesse tornar a jornada de trabalho independente da jornada limitada pela luz natural. Uma independência que, como assinala o autor — corroborando os relatos de Koselleck —, já era consumida no século XVI graças à introdução do relógio mecânico, visto que a

de douze livres. Les 25, 26, 27, il y aura cessation. Les 28, 29, 30, vous ferez allumer des demies-chandelles et le 31, une chandelle entière.’ » (HERLAUT *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p. 79).

diária de trabalho dos artesãos e dos burgueses tinha horário fixo, o que significava, para o inverno europeu, começar a trabalhar antes do nascer do sol e finalizar depois do poente.

Além disso, assinala como a industrialização dos meios de produção tornou necessário um novo tipo de luz nas fábricas, capaz de iluminar doravante espaços maiores por tempo prolongado. Luz e crescimento industrial teceram, portanto, uma relação de retroalimentação em que a primeira possibilitou a expansão do segundo, que por sua vez necessitou e motivou o desenvolvimento de luzes artificiais com intensidade cada vez maior. Percebe-se, portanto, como a continuidade da luz agiu de forma a permitir a expansão das produções industriais no contexto capitalista. Uma continuidade que, como enfatiza o autor, transformaria o espaço da fábrica em um dia contínuo.

Por conseguinte, a iluminação foi um elemento chave no processo de abstração do tempo e da decorrente indistinção entre noite e dia. Isso não só porque possibilitou o ritmo ininterrupto de trabalho nas fábricas, mas também porque estabeleceu uma rede de luzes públicas que pôde iluminar e sossegar os deslocamentos dos trabalhadores da casa até a fábrica. Desse modo, a iluminação pública fornecia também nas ruas o quadro de segurança necessário para o crescimento do dispositivo industrial, agindo como a “luz protetora” do Estado e confirmando, portanto, a estratégia de conjunção entre crescimento do poder e rendimento econômico do poder disciplinar, tal como descrito por Foucault em *Vigiar e Punir*.

Além disso, se a luz possibilitou e estimulou as festividades e o caráter feérico da cidade moderna, por outro lado, ela serviu, paradoxalmente, como forma de controle sobre os tumultos noturnos. Schivelbusch cita o trecho de um livro do político e economista alemão Heinrich Gottlob von Justi (1756), em que descreve as prerrogativas da instituição policial:

“A atenção da polícia (...) deve estar dirigida, antes de tudo, para a manutenção de uma calma perfeita em cada cidade e cada vilarejo. Logo que uma manifestação popular ocorra, ela deve estar pronta, deve examinar sua causa, prender seus organizadores, ou acabar com seu motivo por outros meios. Em particular, ela deve procurar impedir por medidas e atitudes sérias todas as perturbações e todos os tumultos noturnos enquanto os trabalhadores precisem de calma.” (GOTTLOB VON JUSTI *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p. 73, tradução nossa).⁹²

⁹² Do original: « L'attention de la police (...) doit être dirigée avant tout vers le maintien d'un calme parfait dans chaque ville et chaque village. Dès qu'un rassemblement populaire se produit, elle doit être prête, elle doit en examiner la cause, mettre ses instigateurs en prison, ou mettre fin à cette cause par d'autres moyens. En particulier, elle doit chercher à empêcher par des mesures et dispositions sérieuses tous les troubles et tumultes nocturnes lorsque les habitant laborieux ont besoin de calme. » (GOTTLOB VON JUSTI *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p. 73).

Ora, para acalmar as noites na capital francesa (que eram, como vimos no início desse capítulo, relatadas enquanto uma selva), Schivelbusch conta como a polícia recorreu a uma série de medidas concretas dentre as quais a iluminação pública. Ao dar a ver os corpos no espaço público noturno, a iluminação contribui para o reconhecimento e controle de eventuais agregados populares que pudessem impedir a recuperação da força de trabalho necessária ao bom funcionamento e ao crescimento do aparelho industrial. Dessa forma, essas *luzes policiais* participam, ainda que indiretamente, da busca por uma eficiência máxima dos corpos ambicionada pelo poder disciplinar, tal como assinalou Foucault.

“*Gutes Licht — Gutes Arbeit*”

Uma outra série de medidas industriais tomada na década de 1930 na Alemanha é paradigmática da utilização da luz como instrumento de poder disciplinar e ideológico. Ela é relatada no capítulo “The Aesthetics of Production in the Third Reich”, do livro *The Eclipse of the Utopias of Labor* (2018), escrito pelo especialista americano da história europeia Anson Rabinbach.

Nesse capítulo, o autor relata como o Departamento da Beleza do Trabalho (*Amt Schönheit der Arbeit*) — um dos núcleos de propaganda do Partido Nacional-Socialista alemão — foi encarregado de desenvolver uma série de medidas e ações para incentivar os gerentes de fábricas alemãs a embelezar e remodelar fábricas e ambientes de trabalho. Através do Departamento, buscava-se, como afirma o chefe do subdepartamento de divisão dos funcionários, um “conhecimento que dá a todo trabalhador alemão a certeza de que tudo está sendo feito para manter sua vida profissional e local de trabalho, assim como seu tempo livre, bonito, digno e saudável” (MARRENBACH *apud* RABINBACH, 2018, p. 132, tradução nossa).⁹³

Por meio de um conjunto de plano de ações, recomendações e fiscalizações, o Departamento ambicionava, portanto, tornar mais agradáveis os ambientes de trabalho de modo a tornar palpáveis para o trabalhador alemão as ideias do nacional socialismo (*ibid.*, p. 125). Além de reformas nas fábricas, construções de casas comunitárias e acréscimos

⁹³ Do original: “A knowledge that gives every working German the certainty that everything is being done in order to keep his working life and workplace, as well as his free time, beautiful, worthy and healthy.” (MARRENBACH *apud* RABINBACH, 2018, p. 132).

ou reformas de refeitórios, Rabinbach relata como essas iniciativas foram acompanhadas de:

concursos de trabalhadores e fábricas modelo, de programas estéticos e de lazer, bem como modelos de planejamento para interiores de fábricas, atividades "noturnas" e até mesmo louças e suprimentos do "Departamento da Beleza do Trabalho". Em 1938, as despesas anuais dos empregadores alemães para projetos patrocinados pelo Departamento haviam atingido 200 milhões de Reichsmarks: 67.000 fábricas haviam sido fiscalizadas, 24.000 possuíam agora novos banheiros e guarda-roupas, 17.000 tinham áreas verdes e de lazer e 3 mil dispunham de novas instalações esportivas (RABINBACH, 1990, p. 286, tradução nossa).⁹⁴

Um conjunto de transformações que se destinavam, portanto, a tornar não apenas o ambiente de trabalho como a própria ideia de trabalho mais atrativa para o funcionário.

É nesse contexto que o slogan "*Gutes Licht — Gutes Arbeit*" (*Good Light — Good Work*) foi lançado pelo núcleo "*Technical Plant Design*" (Design de fábricas) do Departamento — divisão responsável pela aplicação das pesquisas científicas e de engenharia sobre iluminação, barulho, ventilação e poeira (RABINBACH, 2018, p. 129). Através dele, promovia-se não apenas o uso de uma iluminação funcional e agradável nas fábricas — medidas que contrastavam com o aspecto sombrio das fábricas do capitalismo industrial de até então —, como também procurava-se eliminar barulho e poeira dos ambientes de trabalho.

Na Alemanha, tais preocupações sobre as relações entre estética e os processos industriais já encontravam precedentes nos projetos e sobretudo nos escritos teóricos do arquiteto Henrich Tessenow. Para ele, a prosperidade do trabalho industrial exigia a afirmação de valores burgueses, tal como a "simples dedicação, seriedade, persistência, amor à ordem e limpeza, [que] deviam ser incorporados na arquitetura e por ela simbolizada através do respeito à economia de meios técnicos, à ordem, à simetria e à limpeza externa" (*ibid.*, p. 135, tradução nossa).⁹⁵ Essa atenção, relata o autor, também se encontrava na Inglaterra no início da década de 1930s como testemunha o slogan *beauty and success in work go hand in hand* (beleza e sucesso no trabalho andam de mãos dadas)

⁹⁴ Do original: "These efforts were accompanied by well-orchestrated propaganda campaigns ("Good Light—Good Work"; "Clean People in Clean Plants"), competitions for model workers and plants, and aesthetic and leisure-time programs, such as model designs for plant interiors, plant "evenings," and even "Beauty of Labor" tableware and furnishings. By 1938, annual expenditures by German employers for Beauty-of-Labor-sponsored projects had reached 200 million Reichsmarks: 67,000 plants were inspected, 24,000 had new washrooms and wardrobes, 17,000 had park and recreation areas, and 3,000 had new sports facilities." (RABINBACH, 1990, p. 286).

⁹⁵ Do original: "For Tessenow, architecture had to affirm the principle that 'the prosperity of industrial labor demands a health or strength that is composed of simple bourgeois character.' These bourgeois virtues of simple diligence, seriousness, persistence, love of order, and cleanliness, were to be embodied in architecture and symbolized in respect for the economy of technical form, order, symmetry, and external cleanliness." (RABINBACH, 2018, p. 135).

da *English Industrial Welfare Society* (Sociedade Inglesa de Prosperidade Industrial); ou, ainda, as reformas realizadas pela fábrica de máquinas da Wallace Scott & Co., em Glasgow, que “pintou seus equipamentos de azul, suas vigas de cinza, suas grades de verde e outras partes da usina de vermelho e dourado, para que as cores refletissem a luz e ‘tornassem a fábrica alegre’” (*ibid.*, p. 135, tradução nossa).⁹⁶

Rabinbach relata como esses projetos, que ambicionavam tornar o trabalho mais atrativo, ganharam especial atenção na Alemanha devido às influências dos trabalhos de psicologia industrial de Hugo Münsterberg:

Münsterberg foi o primeiro a reconhecer as vantagens para a indústria da psicotécnica, a medição científica dos efeitos da “fadiga, da temperatura, da umidade, das posições corporais — incluindo assentos e a posição dos materiais de trabalho — da influência de comer em excesso, dos aromas das flores, das *luzes coloridas*, das músicas dançantes e de outros fatores externos sobre a vida emocional.” (RABINBACH, 2018, p. 135, grifo nosso, tradução nossa).⁹⁷

Essas pesquisas de Münsterberg externalizam a inter-relação entre as ciências do corpo e o poder disciplinar, tal como assinalado por Foucault. A busca por um controle dos fatores que influenciavam na dimensão psicológica do trabalhador se inscreve no esforço de racionalização industrial que visa a obtenção de uma eficácia máxima pela utilização exaustiva dos corpos — ambição que torna necessária a produção de novos conhecimentos sobre esses.

Essa relação também é discutida por Jonathan Crary em *Técnicas do observador* (2012), em que relata as pesquisas de Gustave Fechner, um dos fundadores da psicologia experimental no século XIX. A partir de Foucault, Crary assinala como as ciências de prefixo -psico, criadas nesse século, faziam parte dessa “apropriação estratégica da subjetividade”. Apropriação e controle que os trabalhos de Fechner manifestam, visto que ambicionavam tornar mensuráveis e racionalizáveis as sensações do indivíduo, de tal modo que permitissem “tornar a percepção humana calculável e produtiva” (*ibid.*, p.143). Essa racionalização, de acordo com Crary, não apenas teria levado ao “desenvolvimento de tecnologias específicas de comportamento e atenção”, mas também teria participado

⁹⁶ Do original: “the Glasgow machine factory of Wallace Scott & Co. painted its machines blue, its girders gray, its railings green, and other parts of the plant red and gold so that the colors would reflect light and ‘make the plant lively.’” (RABINBACH, 2018, p. 135).

⁹⁷ Do original: “Münsterberg was the first to recognize the advantages for industry of psychotechnics, the scientific measurement of the effects of ‘fatigue, temperature, dampness, body positions — including seating and the position of work materials— the influence of overeating, flower aromas, colored lights, dance music, and other external factors on emotional life.’” (RABINBACH, 2018, p. 135).

da reconfiguração de “todo um campo social e do estatuto de um sistema sensorial humano dentro dele” (*ibid.*, p.145).

A ambição de controle emocional da obra de Münsterberg aponta, como no caso das pesquisas de Fechner, para a busca de um controle maior sobre o trabalhador. O que motivaria tais reformas, tanto do Departamento da Beleza do Trabalho quanto essas outras iniciativas, para além da aparente intenção dos empresários de tornar o trabalho mais agradável? Para Rabinbach, esses projetos têm em comum a tentativa não só de melhorar as relações na fábrica, como também de apaziguar o trabalhador. Diante dessa consideração, é possível entender as motivações pelas quais, como relata o autor, tais iniciativas foram crescentemente politizadas principalmente por movimentos em favor de forças conservadoras na luta de classes.

Nessa perspectiva, ele ressalta a importância da escola de sociologia industrial desenvolvida por Götz Briefs, L.H. Adolph Geck, e Rudolf Schwenger que visava a transformação das relações na fábrica através de intervenções administrativas diretas (*ibid.* p. 136). Na visão de Briefs, um dos fundadores da escola,

o espaço industrial era uma “esfera social” completamente isolada, distinta dos aspectos econômicos e técnicos da produção, que poderiam ser organizados e dirigidos através de uma política consciente, alinhada às demandas por disciplina, adaptação e hierarquia (RABINBACH, 2018, p. 136, tradução nossa).⁹⁸

Ora, o autor assinala que é justamente o trabalho de Geck que forneceu a teoria necessária ao Departamento da Beleza do Trabalho. Além disso, os militantes da escola eram conhecidos por um antisindicalismo e um antisocialismo, o que teria também contribuído para a atração do Partido Nacional-Socialista e dos proprietários de fábricas pelas ideias e reformas estimuladas por ela.

Para Rabinbach, as novas estéticas promovidas pelo Departamento são, portanto, reveladoras de ambições de um controle social mais amplo, tal como transparecem as campanhas de propaganda *Clean People in Clean Plant* (Pessoas Limpas em Fábricas Limpas) ou *Good Light — Good Work* (Boa Luz — Bom Trabalho). Para o autor, essas medidas estabeleciam meios através dos quais se buscava reformar o espírito do trabalhador alemão, inculcar-lhe um espírito de trabalho alegre e um sentido ético do

⁹⁸ Do original: “In Briefs’s view, the industrial plant was a completely isolated ‘social sphere’ distinct from both the economic and technical aspects of production, which could be organized and directed by a conscious policy in line with demands for discipline, adaptation, and hierarchy.” (RABINBACH, 2018, p. 136).

trabalho, além de transformá-lo politicamente (*ibid.*, p. 131-134). Ele argumenta, ainda, que essa introdução de limpeza e ordem nas fábricas promovida pelo Departamento revelaria modelos para uma internalização da rotina disciplinar no trabalho demandada pela racionalização de seus processos (*ibid.*, p. 142). Para Rabinbach, essas medidas, portanto, materializavam de forma estética a subordinação da subjetividade humana a processos industriais.

A beleza, agradabilidade e suavidade da luz, oriunda das reformas industriais promovidas pelo Departamento da Beleza do Trabalho, escondia assim estratégias políticas mais extensas. Trata-se de uma luz disciplinadora na medida em que busca a docilidade-utilidade dos corpos tal como ambiciona o poder disciplinar. É também uma luz ilusória não só pela maneira como participa de um processo de despolitização do trabalhador, bem como pela forma como escamoteia, em sua sombra, as desiguais repartições de riquezas que alicerçam o modelo capitalista.⁹⁹ Essa *luz do status quo* representa, dessa forma, o deslumbre de uma felicidade turva que não possui outra finalidade senão a de adestrar o trabalhador alemão.

Os efeitos ambicionados por essa luz, no entanto, ultrapassam meras estratégias disciplinares, já que Rabinbach aponta também para suas dimensões ideológicas. Ele cita o filme de propaganda do Departamento intitulado *Light* (1936), que se inicia com uma introdução histórico-cultural em que a luz é descrita como o “poder criativo de toda a vida terrena, reproduzindo o desejo da humanidade de iluminar a escuridão da noite” (*ibid.*, tradução nossa). Forma, para o Nacional-Socialismo, de irradiar uma luz contrastando com a “escuridão e a praga da paisagem industrial liberal” em que “o trabalho é sombrio, realizado atrás de painéis de janelas ofuscadas pela poeira, em salas frias e hostis, porque precisa ser feito” (*ibid.*, tradução nossa).¹⁰⁰ As luzes promovidas pelo Departamento buscavam, então, tanto participar de processos disciplinares do trabalhador, quanto afetar, moldar ou corrigir seu espírito, o afastando da temida e “pervertida” escuridão.

⁹⁹ Nesse sentido, como no prefácio da dissertação, trata-se de uma luz escamoteadora.

¹⁰⁰ Do original: “The film *Light*, produced by the bureau in 1936, began with a ‘cultural- historical’ introduction describing light as the ‘creative power of all earthly life, reproducing the wish of mankind to illuminate the darkness of night.’ The darkness and blight of the liberal industrial landscape, ‘the plants of the thoughtless sacks of gold’ where ‘the work is sullen, done behind window panes blinded by dust, in cold unfriendly rooms, because it must be done,’ was contrasted to the selfless anticapitalism of the bureau.” (RABINBACH, 2018, p. 142).

Para além da participação da luz no estabelecimento de dispositivos de vigilância, mostramos ainda sua participação em processos de abstração e homogeneização do tempo, que contribui para diversas estratégias de expansão das atividades econômicas e comerciais. Além disso, vimos, a partir das propagandas sobre iluminação nas fábricas do Departamento da Beleza do Trabalho, como a luz pôde, na década de 1930 na Alemanha, não apenas participar de maiores processos tendo em vista a racionalização e disciplinamento do trabalhador alemão bem como revelar camadas ideológicas do Partido Nacional-Socialista expressas pelas materialidades luminosas.

Se nesse primeiro capítulo argumentamos que a luz se estabeleceu como instrumento de mediações disciplinares, no próximo, entretanto, proporemos que ela pode ser encarada também como parte de *dispositivos de controle*, segundo o modelo de poder contemporâneo proposto pelo filósofo Gilles Deleuze em seu texto *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*. Nessa transição, não haveria uma transposição de modelos, senão um acréscimo de camadas e modalidades de forças sobre os corpos. Consideramos, portanto, que as tecnologias de poder não se circunscrevem em casos puros, mas se configuram como tecnologias híbridas.

2. LUZES OPERACIONAIS DE CONTROLE

2.1. Do panóptico ao paróptico

Entre outubro de 2019 e abril de 2020, todo o Chile experienciou importantes protestos populares contra desigualdades sociais, o que desencadeou uma crise da política institucional no país. Como explica o autor e militante chileno Pablo Abufom Silva em seu artigo “Los seis meses que transformaron Chile” (ABUFOM SILVA, 2020), esses movimentos foram despertados pelo aumento da passagem de metrô de Santiago, no 18 de outubro, levando grupos de estudantes a pular a catraca como forma de protesto. O episódio localizado se alastrou rapidamente por todo país ocasionando uma onda de ações, marchas e protestos massivos, intergeracionais e transversais, além de enfrentamentos com as autoridades, comprovando que o aumento da passagem não foi a causa senão a pressão final que fez estourar um descontentamento popular que vinha inflando há um tempo. Formou-se uma força social de contestação para uma sociedade alternativa, unindo grupos e motivações plurais e heterogêneas que, no entanto, possuíam como denominador comum uma luta contra a precarização social, fruto da política neoliberal no poder desde a década de 1970. Em resposta aos protestos, o governo, liderado pelo empresário de direita Sebastián Piñera, decretou um estado de emergência e enviou forças militares para as ruas no intuito de reestabelecer a ordem pública. “Estamos em guerra contra um inimigo poderoso que não respeita nada de nada”, declarou o presidente apenas dois dias depois do início dos protestos (*ibid.*).¹⁰¹

A escalada de tensão na gerência do conflito ocasionou confrontos de rua violentos, entre os manifestantes e as forças de ordem, o que trouxe à tona, por meio de mídias profissionais e amadoras, imagens espetaculares de uma nova *guerra luminosa*. Inspirados pelos manifestantes dos últimos protestos contra o governo chinês em Hong Kong,¹⁰² os insurgentes chilenos, munidos de lasers de mão, enfrentaram massivamente

¹⁰¹ Do original: “Estamos en guerra contra un enemigo poderoso que no respeta nada ni nadie” (PIÑERA *apud* ABUFOM SILVA, 2020).

¹⁰² Hong Kong é uma antiga colônia britânica, situada no sul do território chinês, devolvida ao governo de Pequim em 1997 num acordo particular designado “um país, dois sistemas”. Se esse acordo uniu Hong Kong à República Popular da China, por outro lado, permitiu-lhe não apenas manter uma autonomia econômica e judiciária, como também garantiu à sua população liberdade de movimento e expressão. No início de junho de 2019, os hongkongueses realizaram importantes protestos contra um projeto de lei que visava tornar possível a extradição judiciária, lei essa vista pelos militantes dos Direitos Humanos como um meio de poder para criminalizar qualquer oponente ao regime de Pequim. Apesar de uma violenta repressão, orquestrada pela chefe do executivo Carrie Lam (ligada ao governo chinês), as manifestações

a polícia com essas luzes que pretendiam, senão cegar as autoridades e seus meios de vigilância dos protestos, pelo menos atrapalhá-los. Vídeos publicados nas redes sociais pelos manifestantes mostram como esses raios — cujo brilho é relativamente fraco quando sozinho, mas que compõem um intenso clarão quando somados entre si — deslumbraram um caminhão de policiais, ofuscaram um piloto de helicóptero e, ainda, ameaçaram um drone que, entorpecido pela potente luz, foi desviado antes de cair no chão.

Figura 17 – Fotografia de protestos em Santiago, dezembro de 2019



Fonte: Arquivo pessoal de Tribi Canelo (CANELO, 2019)

A inventividade e criatividade dos insurgentes em Hong Kong e no Chile evidenciam não apenas a dimensão estratégica concreta da luz no combate de rua, mas sobretudo sua dimensão política. Partindo desses acontecimentos recentes, esse capítulo visa propor uma reflexão sobre algumas das instrumentalizações políticas da luz na

permitiram a retratação do projeto de lei (BULARD, 2019). No início de Julho de 2020, entretanto, a imposição de uma lei de segurança pela China pôs fim à exceção democrática do território (DE CHANGY, 2020).

contemporaneidade. Nossa discussão será feita por meio da análise de obras midiáticas que estabelecem um diálogo entre tecnologias de poder e tecnologias luminosas. Nessa perspectiva, buscaremos demonstrar de que forma a luz poderia ser encarada não só como uma tecnologia disciplinar, mas também como uma tecnologia de controle, segundo o modelo de mecanismos de poder descrito por Gilles Deleuze. Para tal, nos perguntaremos de que modo a luz pode, na contemporaneidade, participar de um maior dispositivo de controle dos indivíduos. Esse controle ainda passaria pela questão da visibilidade e da luz, tal como assinalamos no capítulo anterior, ou haveria algum deslocamento nas técnicas de vigilância em relação às épocas anteriores? De que forma a reapropriação da luz poderia representar um enfrentamento ao poder?

As manifestações do Chile se inscrevem na linhagem do uso de tecnologias luminosas por poderes e contrapoderes ao longo da história da iluminação artificial, tal como evidenciamos, no primeiro capítulo, a partir dos relatos de Walter Benjamin e Wolfgang Schivelbusch. Mostramos como, desde os primeiros esboços de iluminação pública da Idade Média até sua verdadeira consolidação, institucionalização e normalização no final do século XVIII, o uso da iluminação pública — além de seu propósito mais evidente de montar guarda contra os perigos da noite — não apenas buscou irradiar, no espaço urbano, uma representação simbólica do poder, mas também possibilitou, de forma concreta, a vigilância da população pelas autoridades (SCHIVELBUSCH, 1993) (BENJAMIN, 2009).

A partir disso, percebemos, portanto, a existência de intersecções entre práticas luminosas e práticas de poder. Mais do que isso, argumentamos que seria possível encarar a luz como uma tecnologia disciplinar inscrita em um conjunto maior de dispositivos óptico-luminosos mobilizados pelo poder disciplinar. Em linhas gerais, assinalamos como, para Foucault, este baseava-se em um princípio de vigilância que recorreria a diversas tecnologias a fim de promover uma *visibilidade total* dos espaços e dos corpos. Tecnologias que ambicionam, portanto, a produção de uma luz omnipresente, expositiva e total, a qual não deixaria nenhuma sombra e através de que os indivíduos se tornariam não apenas visíveis e vigiáveis, como também submetidos a um olhar disciplinador visando a efeitos de poder.

Durante os protestos no Chile e em Hong Kong, assistimos justamente ao combate contra essa exposição total dos corpos e o controle dela decorrente. Quer seja pelo ofuscamento da vista dos agentes em terra ou em ar, quer seja pela incapacitação do olhar maquínico do poder — como houve com a desativação do drone no Chile ou com a

inibição de dispositivos de reconhecimento facial em Hong Kong — os lasers participaram de *estratégias de opacidade* que permitiram aos manifestantes combaterem as potentes “luzes” policiais que os expunham aos olhos humanos e robóticos das autoridades. Verdadeiras máscaras — não à toa, objeto de criminalização hoje quando utilizadas em manifestações em alguns estados do Brasil¹⁰³ — ou potentes *contraluzes*, os lasers dos insurgentes produziram interferências luminosas¹⁰⁴ permitindo que se tornassem temporariamente invisíveis e anônimos para as autoridades, reencontrando, dessa forma, uma “escuridão” simbólica protetora.

Figura 18 – Fotografia de protestos em Santiago, dezembro de 2019



Fonte: Arquivo pessoal de Tribi Canelo (CANELO, 2019)

¹⁰³ Como ocorreu com a votação de uma lei fluminense que passou a proibir, a partir do 10/09/2013, o uso de máscara nos protestos de rua no estado (VETTORAZZO, 2013); ou, mais recentemente, com a regulamentação de uma lei paulista que prevê que o descumprimento dessa medida "autorizará a intervenção pelas polícias Civil e Militar, de modo a exigir o cumprimento das normas constitucional e legal" (RODRIGUES, 2019). A crise sanitária desencadeada pelo Covid-19 e sua decorrente necessidade de usar máscaras como meio de proteção pode, no entanto, mudar tal restrição, ainda que de forma momentânea.

¹⁰⁴ Mesmo que não seja o caso aqui, é interessante considerar o fato que em física ondulatória a adição de luz à luz pode resultar na escuridão, segundo o fenômeno das ondas destrutivas.

Essas *estratégias de opacidade* ecoam o relato que Schibelbusch faz da destruição de lanternas, nas ruas, pelos insurgentes durante os eventos revolucionários de Paris em julho de 1830.¹⁰⁵ Voltaremos a essa questão, já abordada no primeiro capítulo, com o intuito de mostrar como a destruição das lanternas, tal como as estratégias de opacidade dos protestos chilenos, tensionam e evidenciam as relações entre poder, visibilidade e controle. Esses tensionamentos são abordados por Schivelbusch ao transcrever os relatos de uma testemunha estrangeira de passagem na cidade:

Com as lanternas destruídas, e a escuridão encobrindo as ruas, [...] as tropas reais não deveriam ficar muito tempo nas ruas pouco seguras; elas se retiravam, sob ataques permanentes, para trás dos canhões da praça Luís XVI, de onde não ousavam enviar patrulhas senão até as ruas principais e os cais. (SCHNITZLER *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p. 89)¹⁰⁶

Percebe-se a partir do relato como a destruição das lanternas possuía uma dimensão estratégica concreta. O restabelecimento da escuridão nas ruas permitia não só escapar aos tiros das autoridades,¹⁰⁷ mas também, como relata Schnitzler, dissuadia as forças policiais de se aventurar nessas ruas tornadas escuras, obrigando-as a recuar. A destruição das lanternas trazia de volta, portanto, uma escuridão protetora para os insurgentes. A partir desses eventos, Schivelbusch julga que, se a ordem da antiga sociedade é da ordem da luz, a contra-ordem da insurreição, é, portanto, da ordem da escuridão.

Além disso, segundo o autor, nessa ação em conjunto da população, buscava-se não apenas encobrir a cidade de sua antiga escuridão, mas também aniquilar luzes que eram vistas pela população como representações simbólicas do poder soberano nas ruas.

¹⁰⁵ Para Schivelbusch, se a destruição das lanternas restringiu-se quase exclusivamente à cidade de Paris, é antes de tudo por outras cidades europeias não conhecerem tais eventos revolucionários. Razão a qual Debord talvez acrescentaria o antigo caráter indisciplinado da população parisiense, de “um povo que havia barricado suas ruas dez vezes e colocado reis em fuga.” (DEBORD, 1994, p. 223, tradução nossa).

¹⁰⁶ Do original: « ‘Puisque les lanternes étaient brisées, et que l’obscurité envahissait les rues, (...) les troupes royales ne devaient pas rester plus longtemps dans les rues peu sûres ; elles se retiraient, sous des escarmouches permanentes, derrière leurs canons de la place Luis XVI, d’où elles n’osaient envoyer de patrouilles que dans les rues principales et les quais.’ » (SCHNITZLER *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p. 89).

¹⁰⁷ A luz torna visível e, portanto, destrutível. Nessa perspectiva, Kittler evidencia, em *Mídas óticas*, como tecnologias luminosas foram usadas com uma finalidade bélica, tal como a lanterna de furta-fogo, que era utilizada tanto nos combates como na caça, na pesca, ou, ainda, em casos criminosos (KITTLER, 2015). Em seu filme *Imagens do mundo e inscrição da guerra (1989)*, o diretor Harun Farocki mostra outro exemplo de luzes bélicas, ao revelar como, na Segunda Guerra Mundial, aviões americanos largavam “bombas de luz” nos territórios ocupados. Essas luzes permitiam fornecer a luminosidade necessária para o reconhecimento fotográfico das infraestruturas inimigas que eram, num segundo momento, bombardeadas e destruídas. “Como estão ligados o ver e o destruir”, reflete o diretor no filme (FAROCKI, 1989). Uma interligação que já havia sido marcada, relata Kittler, por Paul Virilio, que sublinhava não só a necessidade do aprendizado prévio da visão em perspectiva para a tecnologia balística existir, mas também apontava para o fato que pintores como De Vinci ou Dürer, responsáveis pela teoria e prática fundadora da *câmera obscura*, eram também os autores de obras que tratam da ciência de fortificação.

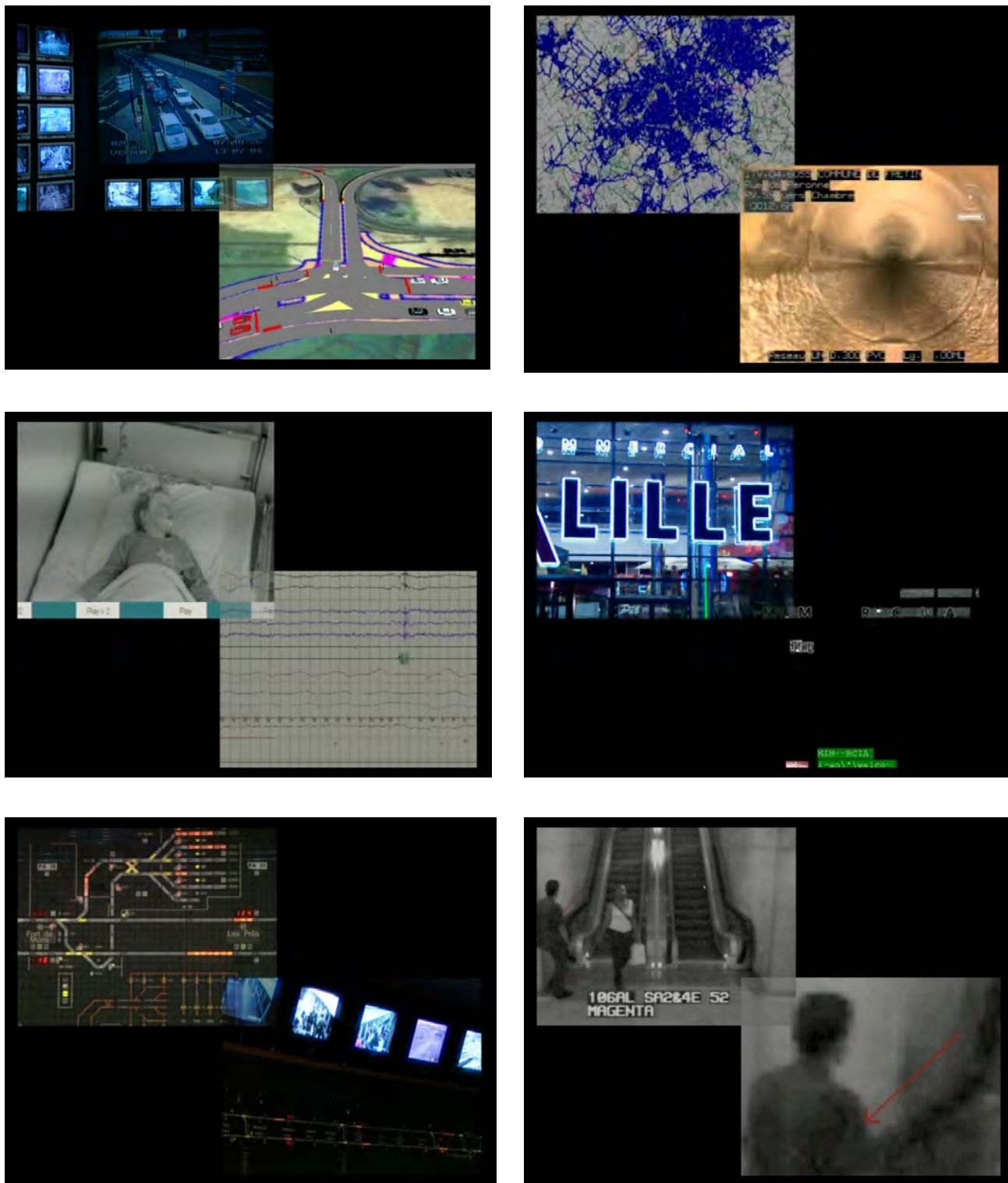
“Com os postes de luz também saltaram as insígnias do rei perjurado, de quem ninguém mais queria sofrer efígie” (CUSIN *apud* SCHIVELBSUCH, 1993, p. 88, tradução nossa),¹⁰⁸ relata assim um cidadão francês presente nos eventos. É, portanto, um ataque tão estratégico quanto simbólico. É interessante notar, no caso dos protestos chilenos, que o uso dos lasers possuía igualmente — a nosso ver — um aspecto simbólico, já que as imagens marcantes dessas luzes coloridas e espetaculares veiculadas pelas mídias manifestaram e transmitiram visualmente a força da união dos numerosos insurgentes. De certa forma, assistimos, senão a uma vitória bélica, pelo menos, a uma vitória midiática egressa de uma população unida e resistente.

Essas práticas luminosas insurgentes, do passado e do presente, trazem à tona a interdependência do ver e do controlar. Em seu filme-instalação *Contra-tempo*, exposto em 2019 no Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, o diretor Harun Farocki tensiona algumas das relações existentes entre luz, imagem, visibilidade e controle. A obra — com a qual Farocki pretendia fazer um remake contemporâneo do filme *Um Homem Com Uma Câmera* (1929), de Vertov — é um díptico audiovisual que narra o dia de uma cidade, mas, ao contrário do clássico do cinema soviético, o faz a partir das imagens de diversos dispositivos que ocupam, controlam, regulam e vigiam o espaço urbano. Assim, o filme retrata a cidade através de imagens-engrenagens, permitindo seu movimento: imagens de câmeras de vigilância nas ruas, praças públicas, metrô e centros comerciais, como também registros de câmeras infravermelhas das redes de canalização de esgotos aos quais se somam os gráficos de circulação das águas, carros, trens ou, ainda, imagens de controle médico de pacientes em observação hospitalar. Todas essas imagens formam um conjunto visual que corresponde ao que Farocki conceituou como *imagens operacionais*.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Do original: « ‘C’est au milieu de ces horreurs que la nuit vint couvrir la capitale de son ombre, et qu’à ces mêmes momens le peuple se mit à briser tous les réverbères [...] Avec les réverbères sautèrent aussi les insignes du roi parjure, dont on ne voulait plus souffrir aucune effigie.’ » (CUSIN *apud* SCHIBELBUSCH, 1993, p. 88).

¹⁰⁹ As imagens operacionais são, segundo um conceito desenvolvido pelo próprio Farocki, imagens objetivas que não são feitas para serem assistidas, mas que possuem uma função específica dentro dos dispositivos e aparatos dos quais fazem parte (ex: imagens produzidas numa linha de montagem industrial, cuja única função é de proceder a um controle de qualidade, ou, ainda, no âmbito que nos interessa mais diretamente, imagens de dispositivos de vigilância, de reconhecimento facial, de detector de presença, etc.). Imagens das quais Farocki enfatiza o caráter funcional e descartável: “Apenas em casos excepcionais as fitas não são apagadas e reutilizadas”, explica o diretor. “As imagens dizem: aquilo que há para ser visto não importa.” (FAROCKI, 2019). Importa, antes, a maneira como elas fazem funcionar diversos dispositivos na cidade contemporânea.

Figura 19 – Imagens operacionais permitindo o funcionamento da cidade contemporânea



Fonte: Imagens extraídas do filme *Contra-tempo* (FAROCKI, 2004) ¹¹⁰

¹¹⁰ A apresentação no IMS do Rio de Janeiro foi ligeiramente diferente, as duas projeções acontecendo lado a lado.

Através da obra, percebemos a importância da luz para o funcionamento da cidade contemporânea. “Direcionamos as câmeras de vigilância para as luzes de rua / para flagrar o momento em que acendem”, descrevem umas cartelas da obra. Depois de uma longa espera, o raiar dos diferentes postos de iluminação é capturado pelas diversas câmeras de vigilância. Antes mesmo que a luz fria do dia tenha plenamente desaparecido, a luz quente da iluminação pública assegura luminosidade e visibilidade nas ruas escurecidas. É importante ressaltar que é através da luz da iluminação pública que se torna aqui possível a produção de imagens de vigilância durante à noite, sem a qual as imagens produzidas se aproximariam do breu. A partir do filme, percebemos como a luz participa na contemporaneidade — em continuidade com seu uso na Modernidade — de diversos dispositivos de controle no espaço urbano.

Figura 20 – Luzes operacionais possibilitando a vigilância



Fonte: Imagem extraída do filme *Contra-tempo* (FAROCKI, 2004) ¹¹¹

A importância da luz nos mecanismos de controle contemporâneos é um dos elementos assinalados por Jonathan Crary em *24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono* (2016). No livro, o autor parte da análise de uma série de pesquisas, eventos e empreendimentos reveladores da busca, na contemporaneidade, pela ultrapassagem da

¹¹¹ A apresentação no IMS do Rio de Janeiro foi ligeiramente diferente, as duas projeções acontecendo lado a lado.

discrepância existente entre as tessituras rítmicas humanas (cíclicas e inerentemente limitadas pelas condições físicas dos seres vivos, que necessitam, imprescindivelmente, de descanso e sono) e os ritmos ininterruptos dos mercados (mecânicos, pautados nas rítmicas técnicas e inorgânicas).¹¹² A partir disso, assinala a consolidação de uma temporalidade 24/7 de produção, atividade e consumo contínuos pelos quais se busca instaurar um regime de “iluminação perpétua”. Diante desse novo ritmo ininterrupto, Crary percebe que a “noite” — entendida como símbolo da necessidade de descanso, de reflexão ou de devaneio dos indivíduos — não possuiria mais espaço. O mundo 24/7 seria, portanto, aquele em busca da erradicação das sombras e da obscuridade por meio da instauração de uma luz que negaria as “tessituras rítmicas e periódicas da vida humana” (*ibid.*, p. 18).

Essa temporalidade, ao mobilizar uma iluminação perpétua, amalgama e coloca em xeque as clássicas separações entre dia e noite. O *regime luminoso 24/7* representa, portanto, a consolidação e intensificação de *lógicas extensivas e econômicas da luz* emergidas na Modernidade, tal como argumentamos, no primeiro capítulo, a partir da análise das luzes comerciais e espetaculares. O que nos interessa particularmente aqui é como esse regime também engloba *lógicas securitárias*, levando em conta a argumentação de Crary, a partir de Foucault, de que a busca pela aniquilação da noite também revelaria as ambições por uma *visibilidade completa* que permite criar as *condições de controle da população* (CRARY, 2016, p. 25).

Retomando algumas das ideias de Crary e desenvolvendo-as, o filósofo francês Michael Føessel se pergunta, em seu livro *La nuit: vivre sans témoin* (2017): qual qualidade de luz demandariam os diversos aparatos e dispositivos panópticos que permeiam hoje a cidade? Uma *luz branca*,¹¹³ propõe o filósofo, explicando que o Estado securitário e o capitalismo neoliberal promoveriam essa nova qualidade de luz. Essa

¹¹² Tal disparidade é expressa pela filósofa australiana Teresa Brennan através da noção de *biodesregulamentação* (CRARY, 2016, p. 24). Quais exemplos testemunham, de acordo com Crary, estratégias para ultrapassá-la? Ele aponta, em primeiro lugar, para pesquisas que o exército americano realiza a respeito de um determinado pássaro capaz de voar dias sem dormir, em período de migração. Para o autor, essa pesquisa manifesta interesses militares de alcançar, por meio de tratamentos neuroquímicos, um soldado que não precisaria mais dormir. Um “soldado sem sono” que, para o autor, poderia muito bem prenunciar o futuro “trabalhador sem sono”. Este, que para se adequar às demandas por uma produção contínua, poderia ser impelido a consumir drogas semelhantes (*ibid.*, p. 13). Crary cita, ainda, o caso de um empreendimento espacial russo-europeu que, nos anos noventa, planejou lançar diversos satélites no espaço com objetivo de refletir a luz do sol em partes remotas do planeta com longas noites polares, na Sibéria e no leste da Rússia, a fim de possibilitar “a exploração industrial de recursos naturais” de noite e de dia (*ibid.*, p. 15).

¹¹³ No texto em francês, “*lumière blanche*”.

qualidade de luz seria indiferente à hora e inundaria os centros comerciais e *open spaces* com um brilho que seria “um puro artefato cuja finalidade não é de iluminar senão de criar um espaço em que os movimentos dos corpos e a disposição das coisas *se tornam apreensíveis em um único olhar*” (FÆSSEL, 2017, p. 85 tradução nossa, grifo nosso).¹¹⁴ A *luz branca* produziria, portanto, um espaço sem sombras em que não se poderia mais escapar à visibilidade. Uma luz que, como nota Fœssel, apresenta qualidades convenientes aos dispositivos de vigilância, já que as “câmeras de vídeo-segurança estão perfeitamente adaptadas a essa brancura sem sombra” (*ibid.*, p. 86 tradução nossa).¹¹⁵ Luminosidade homogênea, sem sombra e contínua facilitadora do funcionamento das diversas câmeras, sensores e detectores de presença que, como nos mostra *Contra-tempo*, se difundiram na cidade contemporânea.

Sobre essa questão, Farocki comenta em outro filme, *Reconhecer e perseguir* (2003): “Identificar e perseguir um objeto num terreno aberto é muito mais difícil do que na fábrica. A fábrica é um lugar sob vigilância, de iluminação constante e regras fixas. Ou os detectores têm que ser aperfeiçoados, ou então é o mundo inteiro que tem que se adaptar às condições da fábrica.”. Se adaptar às condições da fábrica e, portanto, as suas condições de luz homogênea, constante e vigilante. De certa forma, ainda que de modo heterogêneo e incompleto, a afirmação de Farocki tende a se concretizar na contemporaneidade: em várias esferas da sociedade estamos assistindo ao crescimento de um regime de luminosidade 24/7 seguindo e intensificando o regime de luz das fábricas modernas.

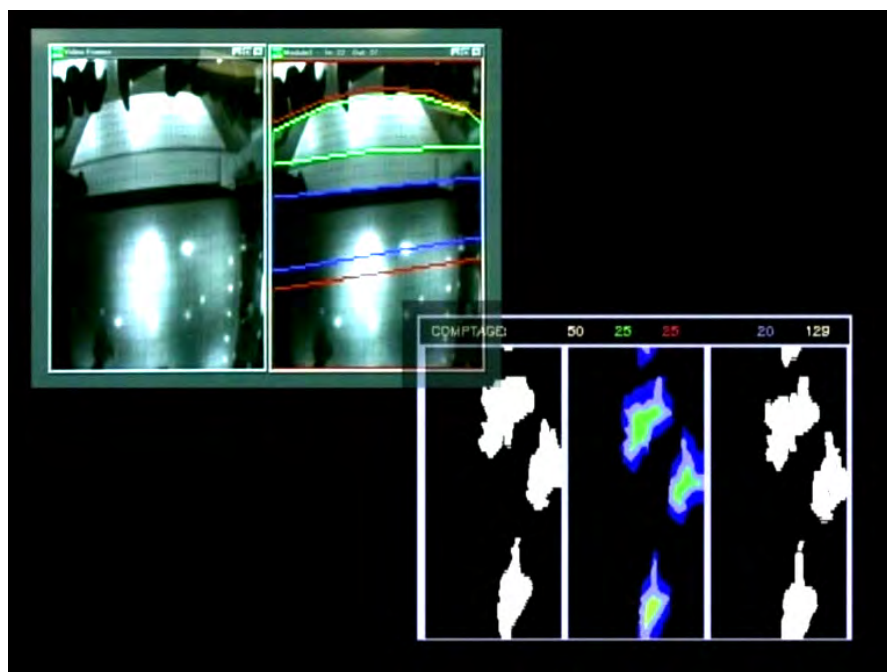
Crary relativiza, no entanto, a importância da luz nos dispositivos de vigilância contemporâneos. Segundo ele, esse “panopticismo modernizado” teria se expandido “muito além das ondas visíveis de luz, em direção a outras regiões do espectro” (*ibid.*, p. 25). Assim, ao mobilizar “diversos tipos de escâneres não ópticos e sensores térmicos e biológicos” (*ibid.*), os mecanismos de controle não estariam mais restritos à lógica do visível, possibilitado pela presença da luz. Tal deslocamento dos regimes de controle é justamente o assinalado por *Contra-tempo* ao expor o protagonismo de um novo tipo de imagem “operacional” nesses processos. Trata-se de uma imagem mais abstrata, algorítmica, — menos representativa e mais informativa — uma imagem análoga aos

¹¹⁴ Do original: « Elle est un pur artefact dont le but n’est pas d’éclairer, mais de créer un espace où les mouvements des corps et la disposition des choses deviennent repérables en un seul regard. » (FÆSSEL, 2017, p. 85)

¹¹⁵ Do original: « Les caméras de vidéosurveillance sont parfaitement adaptées à cette blancheur sans ombre » (FÆSSEL, 2017, p. 86)

gráficos respiratórios e cardíacos produzidos no laboratório de sono no início do filme (ver figuras 19 e 21). Imagens como as da geolocalização dos trens no painel do centro de controle, as dos dispositivos automáticos de detecção de presença ou de contagem de pessoas, ou, ainda, as do espectro colorido da passagem do trem da alta velocidade filmado por uma câmera de controle (seria esta uma imagem térmica?) são alguns exemplos de como a obra flagra a expansão da vigilância às frequências e aos regimes mais amplos de visibilidade e luminosidade.

Figura 21 – Dispositivo de contagem de pessoas



Fonte: Imagem extraída do filme *Contra-tempo* (FAROCKI, 2004)

Podemos nos perguntar, então, se tais imagens não seriam reveladoras também da emergência de uma nova qualidade de “luz” que iluminaria e exporia os corpos e objetos de uma forma indireta e que permitiria, dessa forma, o acréscimo de novos mecanismos de controle. Tal proposta é o argumento do Paul Virilio no capítulo “La lumière indirecte” de seu livro *L’inertie polaire* (2002). No texto, o autor se surpreende primeiramente com o surgimento generalizado, no final da década de 1970, de telas de vídeos e de câmeras de vigilância que passaram a se difundir no espaço urbano da cidade de Paris. Não por acaso, recorda o autor, essa proliferação se deu pouco tempo depois de 1968, ano marcado por profundas revoltas estudantis e operárias no território francês. Desde então, essas câmeras passariam a não apenas vigiar as ruas e as encruzilhadas da capital, mas também as entradas das grandes escolas e universidades.

Para Virilio, com a disseminação desses equipamentos de *videoscopia*,¹¹⁶ tal como os designa o autor, teria emergido uma nova qualidade de luz, uma luz indireta. Ele descreve:

Ao dia do tempo astronômico, deveria então logicamente ser adicionado o dia da velocidade técnica: desde o dia químico das velas, o dia elétrico da lâmpada de Edison (inventor também do kinéscópio), até o dia eletrônico dos terminais informáticos, *esse falso dia da luz indireta, luz da velocidade da luz propagada pelas ondas, esses emissores/receptores e outros geradores de visão da duração (...)* (VIRILIO, 2002, p. 119, grifo nosso).¹¹⁷

Para o autor, acrescenta-se aos regimes químicos e elétrico uma nova qualidade de luz, indireta, de natureza eletrônica. Isso provocaria um deslocamento nos modos de produção de visibilidade: embora a luz permaneça responsável pela revelação das aparências sensíveis, “é doravante sua velocidade que ilumina, que dá a ver, e não mais o dia solar ou o falso dia da eletricidade.” (*ibid.*, p. 108, tradução nossa).¹¹⁸ Trata-se aqui, portanto, menos de uma luz no sentido tradicional — como irradiação eletromagnética contida na faixa do visível — e mais de uma luz sem luz, de uma luz eletro-óptica, de uma luz paróptica,¹¹⁹ de uma luz digital (algorítmica?), aproximando-se da ideia de *conexão*.¹²⁰ Portanto, trata-se de certa forma de uma luz mais abstrata —, uma luz que, como explica o autor, não se embasa nas leis da ótica tradicional (segundo as quais as lentes transmitem passivamente a luz) senão nas da eletrônica e da informática (segundo as quais os dispositivos envolvidos têm a capacidade de produzir ou amplificar um sinal). Um deslocamento que, para Virilio, teria também importantes repercussões sobre as tecnologias de vigilância, já que a luz indireta, de natureza eletro-óptica permitiria a apresentação e o controle de objetos ou sujeitos a distância e em tempo real.

¹¹⁶ Podemos entender *videoscopia* como sinônimo de produção eletro-óptica com possível tele transmissão em tempo real (ex: vídeo transmitida em direto, sistemas de geolocalização, binóculos militares de visão noturna etc.).

¹¹⁷ Do original: « Au jour du temps astronomique, devrait alors logiquement s'ajouter le jour de la vitesse technique: depuis le jour chimique des bougies, le jour électrique de la lampe d'Edison (inventeur aussi du kinéscopie), jusqu'au jour électronique des terminaux, ce faux jour de la lumière indirecte de la vitesse de la lumière que propagent les ondes, ces émetteurs/récepteurs et autres générateurs de vision de la durée (...). » (VIRILIO, 2002, p. 119).

¹¹⁸ Do original: « La lumière reste donc bien l'unique révélateur des apparences sensibles mais c'est désormais *sa vitesse qui éclaire*, qui donne à voir, au détriment du jour solaire ou du faux jour de l'électricité. » (VIRILIO, 2002, p. 108)

¹¹⁹ “*Paroptique*”, no texto original, é um termo que qualifica uma visão extra-retiniana como acontece, por exemplo, com os sapos, que possuem a capacidade de, em certa medida, “ver” com sua pele.

¹²⁰ Embora Virilio não use essa palavra, é possível, a nosso ver, compreender a “luz indireta”, descrita pelo autor, como um elemento próximo à ideia de conexão contínua oriunda do regime de luz 24/7 assinalado por Cray (CRARY, 2016).

A luz indireta teria, acrescenta o autor, uma função análoga a uma *lâmpada testemunha*¹²¹ cuja função principal seria a de “iluminar” os meios em que está difundida, os tornando visíveis, vigiáveis e controláveis. Ao contrário da “iluminação direta” da luz elétrica, que teria produzido uma vigilância em escala local, a “iluminação indireta”, própria das novas mídias videoscópicas, teria transformado os mecanismos de vigilância locais em mecanismos de alcance global. No final do texto, Virilio conclui que:

Para que se enxergue, a partir de então, já não basta dissipar as trevas e a escuridão ambiente. Dissipa-se igualmente, pela comutação das aparências, o obstáculo do espaço, a opacidade das tão vastas distâncias, graças à implacável eficiência de um material videoscópico, análogo ao mais poderoso dos refletores de luz... Aurora do “dia artificial” da luz eletro-ótica, de uma iluminação pública indireta, fruto do desenvolvimento da propagação em ondas tanto do real quanto do figurado, luz artificial que complementa, doravante, a luz elétrica tal como outrora esta suplantou a luz do dia. (*ibid.*, p. 23, tradução nossa).¹²²

Assim, o autor assinala mudanças nas estratégias de vigilância. O ver, na contemporaneidade, não se limitaria à “iluminação direta” da coisa em sua presença. Agora, os dispositivos operariam a distância, ultrapassando a antiga necessidade de presença física para a vigilância — ela se faria, então, onipresente e, portanto, onisciente. Essa *videoscopia*, ao produzir um intenso “dia artificial”, permitiria novos mecanismos de controle que se acrescentariam aos antigos mecanismos de vigilância.

Pela maneira como possibilita esses novos mecanismos de vigilância, a luz indireta é indissociável da emergência e consolidação das tecnologias de controle, tal como descritas por Deleuze em seu texto “Post-scriptum sobre as sociedades de controle” (DELEUZE, 2013a). Nele, que data da década de 1990, o filósofo propõe uma atualização dos mecanismos de poder disciplinares de Foucault. Segundo Deleuze, haveria tido uma recente intensificação do alcance espaço temporal dos mecanismos de poder, de tal modo que não haveria mais uma brecha de espaço ou de tempo em que se poderia escapar a seus efeitos. O controle passaria a ser “de curto prazo e de rotação rápida, mas também

¹²¹ Virilio argumenta que a miniaturização dos equipamentos de vídeo torna-os cada vez mais parecidos com a lâmpada testemunha cuja função seria antes de tudo de iluminar o que está a sua frente. *Lâmpada testemunha* — palavra que se deve aqui entender na sua polissemia semântica —, na medida em que permite não apenas iluminar, mas também observar: uma confusão entre olhar e fonte de luz que Foucault já havia descrito como figura ideal do aparelho disciplinar em *Vigiar e punir*.

¹²² Do original: « Pour voir, on ne se contente plus désormais de dissiper les ténèbres, l'obscurité ambiante, on dissipe également, par la commutation des apparences, l'obstacle de l'étendue, l'opacité des trop vastes distances, grâce à l'implacable perspicacité d'un matériel vidéoscopique analogue au plus puissant des projecteurs de lumière... Aurore du 'faux jour' de la lumière électro-optique, d'un éclairage public indirect, fruit du développement de la mise en ondes du réel comme du figuré, lumière artificielle qui complète désormais la lumière électrique comme celle-ci avait jadis suppléé à la lumière du jour. » (VIRILIO, 2002, p. 23).

contínuo e ilimitado” (*ibid.*, p. 228).¹²³ Submetidos a dispositivos de rastreamentos constantes e vigiados continuamente por computadores, os indivíduos das sociedades de controle estariam, de acordo com Deleuze, permanentemente e em todo lugar, sob o efeito de um poder de controle. E o próprio autor assinala a importância da obra de Virilio para a análise e o entendimento desses novos mecanismos de poder ultra rápidos, que operariam ao ar livre e de maneira contínua.

As imagens e luzes operacionais expostas por Farocki em *Contra-tempo* revelam e são parte integrante desses novos mecanismos de poder contemporâneos tal como descritos por Virilio, Deleuze e Crary. O filme apresenta, por exemplo, os bastidores de uma central de controle do trem de alta velocidade, situada em Lille, em que uma expressiva quantidade de monitores alinhados em série permite observar — graças a teletransmissão eletrônica das imagens — os diversos espaços da rede ferroviária. Neste panóptico modernizado chegam mais de 1.200 câmeras cujas imagens, produzidas sem operadores, registram de modo simultâneo os diversos espaços a serem monitorados. Dispositivos de câmeras controladas por computadores produzem uma visão ubíqua e maquínica que lembra fortemente as “máquinas de visão” descritas por Paul Virilio (VIRILIO, 1994). Dispositivos que, conforme mostra o filme, são também capazes de analisar e interpretar automaticamente, como no caso desse sistema destinado a contabilizar os indivíduos passando numa massa — produzindo uma operação individualizante tão cara aos mecanismos de controle, como provavelmente alude Farocki ao texto deleuziano (ver figura 21). Pois, como explica Deleuze, na sociedade de controle os indivíduos “tornaram-se ‘dividuais’, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou ‘bancos’” (DELEUZE, 2013a, p.226).

¹²³ “O controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua.” (DELEUZE, 2013a, p. 228).

Figura 22 – Imagens operacionais de um dispositivo de reconhecimento de presença



Fonte: Imagem extraída do filme *Contra-tempo* (FAROCKI, 2004)

Ao assistir *Contra-tempo*, torna-se fato de que estamos expostos de maneira constante, na contemporaneidade, por diversas luzes (direta ou indireta) que operam, sobre nós, um controle. Produzimos, debaixo da luminosidade artificial e contínua dessas *lâmpadas-testemunhas*, rastros e reflexos (dados) de todo tipo, e isso de maneira mais ou menos inconsciente, involuntária e ilegal.¹²⁴ Poderia mesmo se argumentar que se tornou impossível viver, na cidade, na sombra desses potentes refletores.

Por outro lado, o regime de luz 24/7 (CRARY, 2016) não apenas possui efeitos no que diz respeito à questão da vigilância, mas também impacta, de modo mais amplo, os modos de viver e estar no mundo. Após caracterizar esse regime mediante imagens vinculadas à iluminação contínua, o autor atenta para o fato de que não devemos considerá-las literalmente, com risco de limitarmos o entendimento do conceito. Sugere, portanto, entender essas imagens como simbólicas dessa nova temporalidade. Ele explica, então, de forma mais ampla:

¹²⁴ Sobre essa questão, é interessante o artigo do New York Times “The Secretive Company That Might End Privacy as We Know It” (HILL, 2020) que relata como os últimos produtos de reconhecimento facial da empresa americana Clearview, vendidos para serviços de busca para forças policiais em alguns estados americanos, utilizam um banco de dados produzido a partir de fotografias privadas recolhidas em redes sociais para a identificação de suspeitos, desrespeitando a interdição desse tipo de recolhimento. Acabamos ironicamente contribuindo, portanto, para nossa própria vigilância.

24/7 denota tanto a destruição do dia quanto da escuridão e da obscuridade. Ao devastar toda condição de luminosidade, exceto as funcionais, o 24/7 participa de um imenso processo de incapacitação da experiência visual. Ele corresponde a um campo onipresente de operações e expectativas a que estamos expostos e no qual a atividade ótica individual é transformada em objeto de observação e administração (*ibid.*, p. 42).

A luz do regime 24/7 é, portanto, como a “luz indireta” de Virilio, uma luz mais abstrata e conceitual. Através dela, aos indivíduos seria imposto um tempo alinhado com as coisas inanimadas e as ininterruptas trocas de operações econômicas/comunicacionais. Através dessa luminosidade contínua, estabelecer-se-ia também um *regime de conexão permanente* propício não só a conformação dos modos de subjetividade, como também a indução a diversos efeitos de poder.

Além disso, para Crary, a maneira pela qual o clarão do 24/7 monopoliza a atenção dos indivíduos acarretaria a “perda da capacidade de sonhar acordado ou de qualquer tipo de introspecção distraída que costuma ocorrer nos interregnos de horas lentas ou vazias” (*ibid.*, p. 97). Essa crítica se aproxima também das ideias do filósofo e historiador francês Jules Michelet, um dos primeiros, segundo Schivelbusch, a pressentir que um espaço totalmente iluminado e desprovido de sombras seria uma nova forma de ameaça. O autor cita trecho de uma obra de 1845 em que Michelet escreve a respeito da iluminação a gás nas fábricas:

Estes vastos ateliês todos brancos, todos novos, inundados de luz, ferem o olho acostumado às sombras de um lar escuro. Nesse ambiente, nenhuma escuridão onde o pensamento mergulha, nenhum ângulo escuro onde a imaginação pudesse pousar seu sonho; nenhuma ilusão possível, sob esse dia, que não cessa de nos lembrar duramente da realidade. (MICHELET *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p. 108, tradução nossa).¹²⁵

Tudo está iluminado. Não há sombra que possibilite o pensamento nem a fuga da realidade, exploração de outros mundos possíveis. A intensa luz da fábrica reafirma a função e os deveres do trabalhador. Como, portanto, na contemporaneidade, diante da onipresença da luz e do ofuscamento por ela provocado, reinventar um espaço-tempo de escuridão em que a imaginação, o sonho e a ilusão — voluntária — pudessem acontecer?

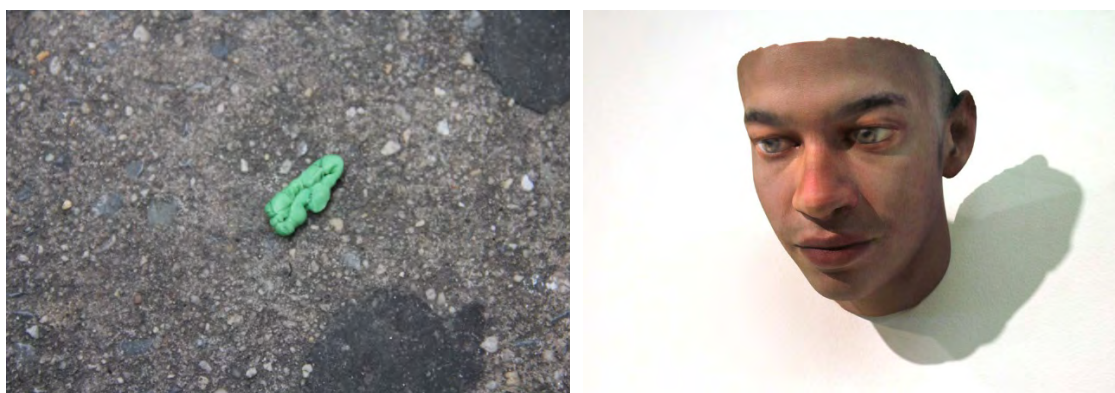
Contra o clarão da luminosidade 24/7, Crary propõe reatribuir à “noite” e ao “sono” um espaço e um tempo. Isso porque, para o autor, existiria no sono uma reserva não só física, como também simbólica — entendidas como necessidade de descanso, de reflexão ou de devaneio dos indivíduos — a partir da qual se poderia construir um amparo

¹²⁵ Do original: “Ces vastes ateliers tout blancs, tout neufs, inondés de lumière, blessent l’œil accoutumé aux ombres d’un logis obscur. Là, nulle obscurité où la pensée se plonge, nul angle sombre où l’imagination puisse suspendre son rêve; point d’illusion possible, sous un tel jour, qui sans cesse avertit durement de la réalité.” (MICHELET *apud* SCHIVELBUSCH, 1993, p. 108).

às palavras de ordem do regime 24/7 para a sociedade, de modo a garantir nela a durabilidade do cuidado social. Além disso, torna-se necessário buscar outros meios de oposição, adaptados às sociedades de controle que, como explica Deleuze, são operadas por máquinas informáticas e, portanto, cujo “perigo passivo é [d]a interferência, e, o ativo, [d]a pirataria e [d]a introdução de vírus.” (DELEUZE, 2013a, p. 227). Como, diante dessas luzes de controle, não temer tampouco esperar, mas, como sugere Deleuze, buscar novas armas?¹²⁶ Como inventar novos espaço de escuridão, de devaneio, de espera, de sono, de privacidade? Como fazer a “noite” em pleno dia?

O trabalho de Heather Dewey-Hagborg,¹²⁷ artista e pesquisadora, apresenta possíveis caminhos de oposição à visibilidade total e paróptica proporcionada pelas diversas tecnologias de controle contemporâneas. Em *Stranger visions* (2012-2013), a artista procede a análise do DNA de indivíduos a partir de rastros de desconhecidos recolhidos na rua (como cabelo, bituca de cigarro...). A partir dessa investigação, simula e reproduz em 3D uma moldagem do rosto da pessoa,¹²⁸ utilizando um programa que opera uma complexa transposição dos dados genéticos para critérios fenotípicos. Uma forma para a artista de assinalar o futuro — já presente, se considerarmos a importância dos bancos de dados genéticos para a apreensão de criminosos — das tecnologias de vigilância genéticas, que poderiam incluir sistemas de rastreamento e reconhecimento a partir de simples vestígios recolhidos na rua e produzir, dessa forma, uma visibilidade ainda mais ineludível.

Figura 23 – Fotografias da obra *Stranger visions* (2012-2013)



Fonte: Site internet de Heather Dewey-Hagborg (DEWEY-HAGBORG, [s.d.])

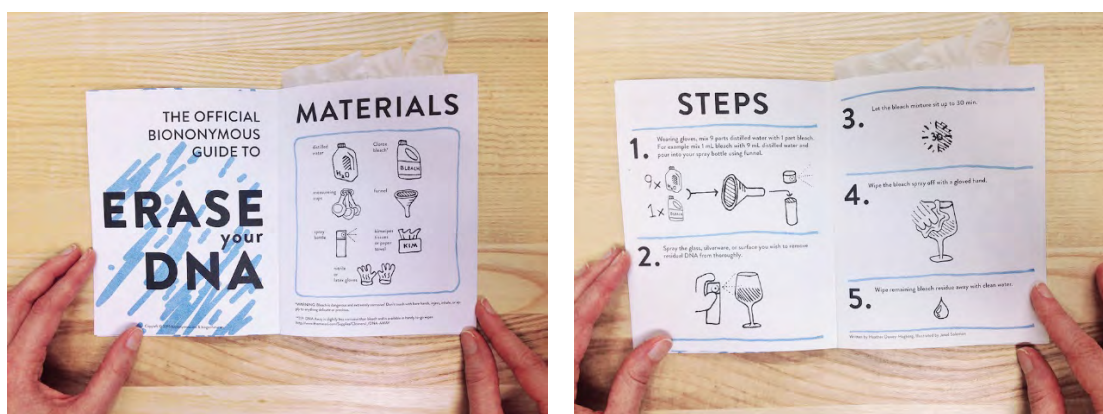
¹²⁶ “Não cabe temer ou esperar, mas buscar novas armas” (DELEUZE, 2013a, p. 224).

¹²⁷ Ver site da artista, referenciado na bibliografia (DEWEY-HAGBORG, [s.d.]).

¹²⁸ Se, como comenta a artista, o avanço da ciência ainda não permite dizer exatamente a que se assemelha uma pessoa a partir de seu DNA, é possível, no entanto, ter uma boa ideia de com que a pessoa parece.

Para se erguer contra tais controles, Dewey-Hagborg propõe estratégias de subversões biopolíticas como em *The Official Biononymous Guidebooks* (2015). Na obra, a artista produz um livreto explicativo, entregue para o visitante da exposição, dentro do qual elenca o passo a passo a seguir para retirar qualquer rastro de DNA de um objeto. Assim contribui para a reflexão sobre o que poderíamos chamar de uma *estética da opacidade* ou, ainda, de uma *estética da privacidade*.

Figura 24 – Fotografias da obra *The Official Biononymous Guidebooks* (2015)



Fonte: Site internet de Heather Dewey-Hagborg (DEWEY-HAGBORG, [s.d.])

O que teriam em comum esses diversos estratagemas de oposição? No ensaio “O que é um dispositivo?” (2016), o filósofo italiano Giorgio Agamben talvez apresente alguma resposta. Para o autor, de nada serviria simplesmente destruir os dispositivos para escapar a seus efeitos de controle. Tampouco poder-se-ia “usar corretamente” os dispositivos, pois seria esquecer que “a todo dispositivo corresponde um determinado processo de subjetivação” (AGAMBEN, 2016, p. 48). Em vez disso, o filósofo nos convida a *profanar os dispositivos*¹²⁹, ou seja, a restituir à esfera humana e ao uso comum aparelhos cuja finalidade teria sido desvincilhada das necessidades e desejos dos seres vivos. Nesse sentido, o trabalho de Dewey-Hagborg, que recupera uma tecnologia de vigilância para colocá-la a serviço da privacidade dos indivíduos, bem como as estratégias dos manifestantes no Chile e em Hong Kong, poderiam ser lidas como a emergência de *luzes profanas* contrapostas aos mecanismos de vigilância das luzes de controle.

As instrumentalizações biopolíticas da luz, no entanto, são múltiplas e apresentam naturezas e modos operatórios abundantes. A própria variedade e complexidade dessas

¹²⁹ A ideia de profanação dos dispositivos de Agamben nos parece próxima da ideia de subversão dos aparatos e de seus programas, tal como proposto pelo filósofo Vilém Flusser em *Filosofia da caixa preta* (FLUSSER, 2011).

tecnologias de poder só poderiam, portanto, demandar respostas e estratégias de proteção tão múltiplas quanto. Nesse sentido, acreditamos que a simples neutralização dessas “luzes” — e seu decorrente mergulho numa “escuridão protetora” — como provocada pela obra de Dewey-Hagborg, é apenas uma das diversas possíveis formas através das quais poderíamos erguer *contra-luzes*. Em *Reconhecer e Perseguir* (2003), Farocki inspira, por exemplo, possíveis outras formas de contraposição, ao mostrar como aviões militares, para escapar ao rastreamento de um míssil, jogam por todos os lados intensas luzes no intuito de burlar o sistema de reconhecimento automático de que seriam alvo. Por mais que pareça paradoxal, jogar luz pode, portanto, ofuscar, cegar. O que os insurgentes chilenos já haviam demonstrado: com seus lasers unidos, não apenas conseguiram burlar o controle das autoridades, mas também comprovaram a possibilidade de pensar estratégias de massa capazes de lutar contra os mecanismos individualizadores das sociedades de controle.

Figura 25 – Avião militar utilizando sistema furtivo luminoso



Fonte: Imagem extraída do filme *Reconhecer e Perseguir* (FAROCKI, 1989)

2.2. Espectralidades de controle

A transição para outro regime de luz — “indireta” — não impede, todavia, o desenvolvimento de novas tecnologias de controle por meio de uma luz “direta”. Em A

invenção de Morel (1940), o escritor argentino Adolfo Bioy Casares descreve como o narrador-personagem prefere se refugiar numa ilha abandonada, supostamente atingida por uma praga letal, do que cumprir uma pena de prisão perpétua. Ao chegar no local, ele se depara com o estranho vaivém de pessoas que a povoam de maneira fantasmagórica. Ele descreve tais aparições:

tenho certeza que não chegou nenhum barco, nenhum aeroplano, nenhum dirigível. Ainda assim, de uma hora para a outra, na pesada noite de verão, os capinzais da colina cobriram-se de gente que dança, passeia e se banha na piscina, como veranistas instalados há tempos em Los Teques ou Marienbad (BIOY CASARES, 2006, p. 15).

O caráter imprevisível e inexplicável dessas aparições leva o narrador a se perguntar se não seriam alucinações ou imagens, hipótese que descarta diante da ilusão e do fascínio que tais aparições produzem sobre ele. Considerando sua situação de fugitivo, temendo ser descoberto e entregue às autoridades, não é de admirar que tais presenças suscitem, na personagem, sentimentos de inquietação, angústia e terror. Por outro lado, essas figuras também são capazes de seduzi-lo, já que ele se encanta por Faustina, uma dessas aparições fantasmagóricas: “Agora a mulher de lenço me é imprescindível” (*ibid.*, p. 31). De todo modo, seja por receio ou encanto, importa notar como o livro tensiona a potência do efeito emocional desencadeado pelos espectros sobre o narrador.

Em realidade, o leitor descobrirá, no final do livro, que o narrador-personagem se encontrara iludido por uma máquina, desenvolvida pela personagem Morel, capaz de capturar e irradiar na ilha um novo tipo de imagem. Morel descreve seu projeto com tal aparato:

Saí em busca de ondas e vibrações inalcançadas, de idealizar instrumentos para captá-las e transmiti-las. Obtive, com relativa facilidade, as sensações olfativas; as térmicas e as táteis propriamente ditas exigiram toda a minha perseverança. (BIOY CASARES, 2006, p.83).

As projeções obtidas ultrapassam simples representações e oferecem ao espectador um “teatro para seus cinco sentidos”.¹³⁰ Às aparências visuais das fantasmagorias são acrescentadas sensações olfativas e táteis, podendo ser projetadas em qualquer espaço, sem a necessidade de qualquer suporte material. Borram-se, assim, as fronteiras entre realidade e imagens sintéticas.¹³¹ Pela maneira como fascina e ilude o personagem-

¹³⁰ Uma expressão utilizada por Kittler para falar do efeito produzido pelas projeções fantasmagóricas do padre jesuíta Kircher, como abordaremos no último capítulo (KITTLER, 2016).

¹³¹ Esse mesmo jogo entre realidade e ficção se encontra em algumas notas de rodapé do livro nas quais o autor contradiz as afirmações do personagem principal, instância narrativa do livro. Essas notas trabalham com a ideia de colocar em dúvida as informações trazidas pelo personagem, as apontando como inverossímeis.

narrador, exercendo sobre ele diversas influências, a máquina de Morel evoca um futuro possível para os dispositivos foto-políticos em que realidade e imagens sintéticas convergiriam, refletindo uma *realidade misturada* a fim de estabelecer efeitos de poder.¹³²

As projeções sintéticas de *A invenção de Morel* prefiguram, de certa forma, o debate da década de 80 sobre a emergência de imagens virtuais, tal como discutido por Paul Virilio em seu livro *A máquina de visão* (VIRILIO, 1994). Nele, o autor define as imagens virtuais como uma “*imagerie* sem suporte aparente, sem outra persistência do que a da memória mental ou instrumental” (*ibid.*, p. 86). Questionando a propósito das influências de tais imagens sobre os comportamentos e ações dos indivíduos, Virilio alerta para a “industrialização da visão” bem como para o “mercado da percepção sintética”, oriundos dessas novas visualidades.

Se no período de publicação de *A invenção de Morel*, na década de 1940, as projeções imaginadas no livro ainda eram consideradas apenas como ficções científicas, as tecnologias que possibilitavam a realização de tais visões espectrais não tardariam a chegar. Nos anos 1960, Bernard Maitte relata a aparição de um dispositivo experimental de luz, possibilitada por pesquisas de Albert Einstein e do físico francês Alfred Kaster. Tratava-se do *laser* (*Light Amplifier by Stimulated Emission of Radiation*), tecnologia que permitiu a obtenção de um feixe de luz caracterizado por uma radiação de grande intensidade, direcionável, de propriedades coerentes e perfeitamente monocromático. Essa invenção possibilitou aplicações importantes e variadas, tal como a *imagerie* holográfica: a produção de uma imagem em relevo monocromática ou policromática, caso sejam combinados diversos *lasers* (MAITTE, 1981, p. 297).

A maneira como essas projeções sintéticas exerceriam, de alguma forma, um controle sobre os corpos é tensionada em obras audiovisuais de ficção tal como *Blade Runner 2049* (VILLENEUVE, 2017) ou *Nosedive*, um episódio da série americana *Black Mirror* (WRIGHT, 2016). Nesse episódio, representa-se um futuro distópico em que os indivíduos estariam submetidos à permanente avaliação dos outros. A classificação era efetuada por meio de um sistema disponível em cada telefone celular e publicada nas redes sociais. Nessa lógica, quem estivesse com uma pontuação baixa sofreria preconceito e rejeição, capazes de atingir tanto a esfera pessoal quanto profissional. Resulta desse mecanismo a tentativa de cada um em agradar a todos e, sobretudo, de não

¹³² Conceito de Milgram e Kishino (1994) explicado pelo pesquisador brasileiro Cesar Baio como “a fusão dos mundos ‘real’ e ‘virtual’ em um *continuum*” (BAIO, 2015, p. 107).

contrariar ninguém: um mundo de disfarces, falsidades e conquistas pelas aparências, não havendo mais lugar para sinceridade. Uma inautenticidade que a fotografia do filme expressa ao mobilizar uma paleta pastel cor-de-rosa que, à imagem dos personagens, desliza sobre o olho sem agredi-lo.

O mundo imaginado por *Nosedive* não apenas é regido pela imagem de si projetada pelo indivíduo na esfera social, como também recorre a ela enquanto instrumento de poder. Para persuadir a personagem principal, Lacie, a alugar um apartamento, a funcionária de uma agência imobiliária a confronta, durante a visita, com a projeção holográfica de “imagens de felicidade”, em que a potencial compradora aparece encenada no seu novo lar: Lacie cozinha e vive cenas românticas, na presença de um companheiro, manifestando felicidade inequívoca. Diante da visão dessa possibilidade de futuro, apreendemos, no rosto da personagem, a sedução suscitada pelas imagens. Ora, é justamente nesse momento que a agente imobiliária a pressiona para que manifeste seu interesse, caso quisesse confirmar a locação — pressão pela qual Lacie responderá imediatamente e enfaticamente de modo favorável. A estratégia emocional desvelada nessa cena, da qual a luz participa, será repetida quando, ao sair do apartamento, a personagem se depara com um *outdoor* projetando mais imagens de sua suposta “vida bem-sucedida”.

Figura 26 – Propagandas luminosas e holográficas no espaço privado



Fonte: Imagens extraídas do episódio *Nosedive* da série *Black Mirror* (WRIGHT, 2016)

No filme, não há dúvidas de que essas luzes propagandísticas exercem uma força sobre Lacie, a induzindo a alugar o apartamento. Pela maneira como manipulam o espectador com finalidades econômicas, exercendo sobre ele um poder, essas luzes externalizam estratégias espetaculares tal como assinalamos no primeiro capítulo, amparados pela obra de Debord (1997).

Tal participação das luzes em relações de poder espetacular também é tensionada pelo filme de ficção científica *Blade Runner 2049* (2017), dirigido pelo cineasta canadense Denis Villeneuve. O filme retrata outro futuro distópico, no ano de 2049, em que a vida orgânica teria sido, em parte, substituída pela sintética. Assim, apreendemos, desde o início do filme, que os “replicantes” são seres humanos de engenharia biológica, desenvolvidos pelo rico industrial Niander Wallace, que intentava compor uma força de trabalho escravo. Diferentemente das gerações anteriores, que haviam sido proibidas por suas aspirações à liberdade por meio de rebeliões, esses novos replicantes possuíam, agora, a particularidade de terem sido programados de modo a garantir sua completa obediência.

A luz está onipresente na grande Los Angeles em que se desenrola a história: letreiros luminosos, telas gigantes e hologramas propagandísticos povoam o espaço urbano e com ele interagem. “*Everything you want to hear*”, promete uma publicidade projetada sobre um prédio, anunciando uma “companheira eletrônica” do modelo “Joi”. “*Enjoy*” prescreve outra publicidade luminosa da popular marca de refringente. Em outro momento, figuras holográficas são projetadas nas ruas em que interagem com os transeuntes, propondo uma garrafa de bebida ou promovendo um espetáculo de ballet. O ambiente do filme é, portanto, assombrado por essas visualidades espectrais e espetaculares que ambicionam, como nas vitrines modernas, capturar a atenção do transeunte para transformá-lo em consumidor.

Figura 27 – Propagandas luminosas e holográficas no espaço público



Fonte: Imagens extraídas do filme *Blade Runner 2049* (VILLENEUVE, 2017)

O protagonismo da luz enquanto meio de controle da população não se limita, no entanto, a sua dimensão propagandística. Através do personagem principal “K” — um desses seres sintéticos que está paradoxalmente encarregado de “caçar” seus semelhantes de gerações anteriores —, apreendemos uma série de mecanismos disciplinares dos quais a luz toma parte. Com receio de que um erro na programação dos replicantes possa, como aconteceu no passado, deixar margem para a reivindicação de uma liberdade incompatível com sua submissão laboral, eles são constantemente submetidos a testes psicológicos destinados a monitorar o estado de sua disciplina. Se passassem por essas avaliações com êxito, os replicantes seriam então aprovados para o trabalho e, até mesmo, gratificados com um “bônus”.

Além disso, é marcante, na narrativa, a responsabilidade da “companheira eletrônica” de K na sua sujeição ao trabalho. Trata-se de um exemplar do produto já citado, “Joi”, que lhe propicia a simulação de uma companheira dotada de inteligência artificial, altas capacidades de interação, incluso o sentido tátil. Sua “presença” se faz graças a uma projeção de imagem holográfica movida no espaço por meio de um braço articulado, fixado no teto de sua sala. Uma versão “básica” do produto, atualizada por K, no início do filme, por meio de um *hardware* que lhe permite, dessa forma, liberar a personagem de qualquer restrição espacial.

O que nos interessa, contudo, é menos que K esteja envolvido em uma história romântica com essa figura espectral — conversando, compartilhando e interagindo com ela como se fosse uma verdadeira companheira — do que a maneira pela qual essa relação virtual gera tal influência sobre ele, contribuindo na aceitação de um trabalho como o de exterminação de seu congêneres. Por meio da narrativa, percebemos que ela é a única amizade do personagem principal e, portanto, única escapatória à sua atividade profissional. Ela é caracterizada por uma completa felicidade, atenção e docilidade: quando K chega em casa, acolhe-o sorridente e amável, propondo-lhe até, em uma atitude materna, costurar sua camisa rasgada e preparar um jantar.¹³³ Em outro momento, declara: “*I’m so happy when I’m with you*” de maneira robótica, “perfeição” diante da qual K não se deslumbra, respondendo que ela não precisa falar isso.

¹³³ A programação dessa “companheira eletrônica” externaliza forças opressoras patriarcais que agem sobre corpo feminino, como testemunham as propagandas que vangloriam o fato de que ela é capaz de falar tudo o que seu espectador-proprietário gostaria de ouvir, bem como ir para qualquer lugar que ele desejasse. Seria uma maneira, através do filme, de caricaturar e criticar a constante objetificação dos corpos femininos no cinema hollywoodiano?

Figura 28 – A “companheira eletrônica” de K



Fonte: Imagens extraídas do filme *Blade Runner 2049* (VILLENEUVE, 2017)

Pela maneira como ocupa o tempo livre de K e lhe impede de refletir sobre as condições injustas de seu trabalho; pela forma como ambiciona um controle de suas emoções procurando sua suposta felicidade; pelo modo como lhe dá a ilusão de uma certa liberdade de vida afetiva, consideramos o “amor artificial” oferecido por esse produto uma espectralidade disciplinar, que possibilita a aniquilação de qualquer desejo de rebelião, respondendo assim a interesses econômicos. Aliás, nessa perspectiva, é interessante o fato de que, no filme, o produto “Joi” seja manufaturado pela mesma corporação responsável pela fabricação dos replicantes, a do industrial Niander Wallace. É como se esse produto fizesse parte de uma gama maior de produtos disciplinares para esse novo tipo de “trabalho escravo”. Tais relações de força transparecem quando, em uma cena de discussão romântica entre as duas personagens, a imagem da companheira “congela” para anunciar uma mensagem do trabalho, revelando, dessa forma, a primazia da esfera profissional sobre a privada. Assim, ainda que de contexto completamente distinto, essa figura espectral aproxima-se das lógicas sedutoras e disciplinares da luz envolvidas nos programas ligados à propaganda “*Gutes Licht - Gutes Arbeit*”, tal como abordado no capítulo anterior.

Por que se contentar, no entanto, com um controle limitado através da luz quando se poderia alcançar um *controle total*, intervindo diretamente no seu lugar de produção, isto é, no sistema nervoso central do indivíduo? Tal é o projeto político fabulado por Bioy Casares no romance *Plano de evasão* (1978). O livro narra como, após o envolvimento em uma sombria e incerta polêmica em seu país, Henri Nevers — jovem tenente do exército francês — é expedido pelo pai para a colônia da Guiana Francesa, onde deverá encarregar-se da administração de um penitenciário situado num arquipélago ao largo da capital de Caiena. Ao chegar nas ilhas, Nevers logo percebe atividades anormais que atiçam sua curiosidade e o levam a firmar sua convicção de que alguma trama esteja secretamente se desenrolando.

No centro deste mistério encontra-se o personagem de Pierre Castel, governador da Guiana Francesa, que abandonou seu palácio no continente para se instalar na Ilha do Diabo, localizada no arquipélago do penitenciário. A partir dos relatos de Nevers, aprendemos que o governador se isolava na ilha com alguns detentos escolhidos para proceder experimentações de “reprogramação” óptico-neuronal dos prisioneiros. Seu objetivo era o de conseguir controlar e sintetizar as diversas sensações experimentadas pelos prisioneiros, de modo a poder suscitar imagens e alterar a realidade percebida por eles. “A unidade essencial dos sentidos e das imagens, representações ou dados, existe”,

explica o governador, e “é uma alquimia capaz de converter a dor em gozo e os muros da prisão em planície de liberdade” (BIOY CASARES, 1980, p. 177).

Seus “transformados” — como esse político e “cientista louco” os chama afetuosamente — são detentos que, após um período inicial de condicionamento psíquico (ou moral), sofreram uma operação cirúrgica do cérebro e das redes nervosas com o intuito de remapear seus sentidos. Através dessa intervenção, e da exposição a estímulos externos previamente escolhidos e agenciados, tornava-se possível suscitar qualquer imagem ou sensação no indivíduo cativo.¹³⁴ Descrevendo esses estímulos usados pelo governador, Nevers nota

as manchas de pintura que havia nas paredes e no piso da cela. As paredes estavam pintadas com manchas amarelas e azuis, com algumas riscas vermelhas. No chão, junto às paredes, havia um resguardo pintado de azul e amarelo; no restante do chão, havia combinações das três cores e grupos das suas cores derivadas (BIOY CASARES, 1980, p. 159).

Dessa forma, por meio da modificação do sistema óptico dos detentos e mergulhando-os em um ambiente de estímulos controlados, eles passam a ver “como por óculos de longo alcance postos ao contrário” de tal modo que a “superfície duma cela pode parecer-lhes uma pequena ilha” (*ibid.*, p. 180). Uma invenção exaltada por Castel, que a vislumbra como possibilidade de produzir qualquer realidade sintética, podendo até transformar as células do penitenciário em “jardins da mais ilimitada liberdade” (*ibid.*, p. 178).

Quais seriam as motivações desse político e “cientista louco” para tal invenção? O próprio governador as expõe: controlar as emoções dos sujeitos, curar os que designa como “loucos” bem como — o que indica como potencial para futuras pesquisas —, a possibilidade de, através desse dispositivo, reformar e reprogramar os indivíduos:

Em homens cuja personalidade e memória são horríveis, transformar, não meramente a percepção do mundo, mas também a do eu; obter por mudanças nos sentidos e por uma adequada preparação psicológica, a interrupção do ser e o nascimento dum novo indivíduo no anterior (BIOY CASARES, 1980, p. 182).

As pesquisas de Castel — não por acaso uma figura política na narrativa — constituem um verdadeiro laboratório de experimentações *foto-políticas* ao controlar as percepções luminovisuais diretamente no seu centro de produção, isto é, no cérebro. Ambiciona-se, assim, para além da mera influência, tomar o controle das “luzes internas” dessas cobaias,

¹³⁴ Castel detalha o programa da operação efetuada: “operar no cérebro e ao longo dos nervos. Operar nos tecidos (epiderme, olho, etc.)” (BIOY CASARES, 1980, p. 179)

de modo a possibilitar a completa reprogramação de suas subjetividades e ações. Uma ambição que Castel não esconde de Nevers, quando este chega na ilha:

— Nós temos a oportunidade, a difícil oportunidade, de actuar sobre um grupo de homens. Veja bem: estamos praticamente livres de controlo. Não importa que o grupo seja pequeno, que se dilua no meio “daqueles que são infinitos no número e na miséria”. Pelo exemplo a nossa obra será mundial. A obrigação é salvar o rebanho que guardamos, salvá-lo do seu destino (BIOY CASARES, 1980, p. 36).

Uma ausência de controle expressa na narrativa pelo carácter ilhado do espaço. O “dispositivo total” imaginado por Bioy Casares, ao permitir a fabricação de indivíduos a partir de zero, tipo de “replicantes” controláveis e disciplináveis, materializa uma forma ideal¹³⁵ de controle contemporâneo para as quais tecnologias de poder poderiam, no futuro, convergir.

O modo como transmite realidades sintéticas, desvinculadas do real, a indivíduos “ilhados” de outros meios de comunicação; a forma como falseia sua percepção da realidade; e a maneira como produz efeitos de subjetivação e de poder nesses sujeitos, nos levam a perguntar se a invenção de Castel não prefiguraria também, de certa forma, os efeitos adversos da desinformação possibilitados pelas mídias contemporâneas. Afinal, não é através de um sistema óptico-luminoso — frequentemente mais próximo de um espelho distorcido do que de uma lente objetiva —, que *fakes news* (os “estímulos” coloridos) são veiculadas por diferentes mídias ou redes sociais (a “invenção”) de tal maneira que não apenas ofuscam a realidade do mundo como também ameaçam sistemas e instituições democráticas?

¹³⁵ Poderíamos dizer que a invenção de Castel é ao poder contemporâneo o que o panóptico é para o poder disciplinar.

3. LUMINÁRIAS CRISTÃS SOBERANAS

3.1. A luz como dispositivo de domínio cristão

Em seu artigo para a revista Pública, a jornalista brasileira Ether Rudnitzki revela de que forma igrejas cristãs adotaram recentemente tecnologias de reconhecimento facial para a monitoração e o controle de seus fiéis (RUDNITZKI, 2019). A autora relata que duas empresas de inteligência artificial — a Kuzzma e a Igreja Mobile — apresentaram seus produtos de reconhecimento facial na última 15ª feira ExpoCristã, em outubro de 2019, na Zona Norte de São Paulo. O uso dessa tecnologia por comunidades religiosas não é coisa do futuro, mas uma realidade tangível pois, como mostra Rudnitzki, a empresa Igreja Mobile já possui 160 “igrejas clientes” que utilizam tal tecnologia no Brasil, além de outras empresas internacionais comercializando tecnologias semelhantes no resto do mundo.

Se estamos hoje cientes do uso de dispositivos como esses em lugares que necessitam *a priori* de segurança reforçada — tal como certas zonas urbanas sensíveis, aeroportos, estações de metrô ou trem — para que serviriam, no entanto, tais tecnologias em lugares de culto? O diretor de desenvolvimento da Igreja Mobile justifica essa necessidade: “Hoje em dia quem não deseja ter o controle do seu ambiente? De quem entra e quem sai? Nas igrejas nós constatamos que eles queriam muito saber disso e por isso trouxemos essa tecnologia” (*ibid.*). E o diretor executivo da Kuzzma, acrescenta: “Dados como sexo, idade, frequência, horário de chegada, motivos prováveis de atraso e muitos outros são analisados e apresentados em relatórios. Conseguimos definir em nossas métricas até mesmo se alguém precisa de uma visita pastoral” (*ibid.*).

O dispositivo de reconhecimento facial utilizado por essas igrejas, explica Rudnitzki, necessita da instalação de uma câmera panorâmica de alta resolução bem como da utilização de um *software* de análise das imagens, previamente alimentado com os dados dos fiéis, tal como fotografia e nome. O aparelho se torna então capaz não só de reconhecer os rostos, mas também de produzir dados e relatórios a partir dessa vigilância. Contagem dos fiéis, monitoração de sua assiduidade e de suas emoções, alerta de ausência ou comportamentos anormais são algumas das funções oferecidas por esses serviços.

De acordo com a autora, a aparição desse produto no Brasil responde à demanda de comunidades religiosas, já que foi a partir das solicitações do pastor Cláudio Duarte — da Igreja Evangélica Projeto Recomeçar, da Zona Oeste do Rio de Janeiro — que a empresa Igreja Mobile implementou a tecnologia nas suas ofertas de serviço. Para o pastor, essa inovação permitiria que a “mensagem” da igreja chegasse em lugares até então inalcançáveis. E não se trata de um caso isolado, aponta Rudnitzki, ao assinalar o interesse de outra comunidade evangélica, a Estrela da Manhã, em implementar os serviços de reconhecimento facial. Na suas justificativas, a representante dessa segunda igreja frisa também um argumento financeiro, já que vê no serviço uma possibilidade de aumentar ofertas e dízimos¹³⁶ dos fiéis, segundo a ideia de que seria mais fácil pedir uma doação a um indivíduo que participa frequentemente ao culto.

A existência de dispositivos de controle por parte de instituições religiosas, tal como revelada pela matéria da Pública, é preocupante sem, contudo, ser surpreendente. A utilização contemporânea de tecnologias de reconhecimento facial por igrejas não se inscreveria, assim, numa longa tradição cristã do uso não apenas de imagens, mas também de tecnologias óticas e luminosas — e, de modo mais amplo, da luz — como meios de administração e governo dos fiéis? Buscaremos, nesse capítulo, trazer alguns elementos de respostas — ainda que incompletos e provisórios — para a compreensão dessa questão. Para tal, nos perguntaremos de que forma, nas sociedades de poder soberano, a luz foi, de diversas formas, instrumentalizada pela Igreja cristã, no intuito de participar da administração da fé, das crenças, do inconsciente e da realidade cotidiana dos fiéis.

Nossa hipótese é que, de forma análoga às imagens, é possível considerar a luz — nas suas diferentes manifestações discursivas e materiais — como um instrumento de controle sobre o qual diversas instituições cristãs teriam assentado seu poder nas sociedades soberanas. Procuraremos, para tal, demonstrar de que modo a luz — enquanto objeto de saber, elemento simbólico e materialidade (das igrejas e nas igrejas) — foi instrumentalizada de modo *econômico* no intuito de servir a determinadas finalidades ou estratégias de poder.¹³⁷

¹³⁶ Em algumas igrejas evangélicas neopentecostal, predica-se a teologia da prosperidade, segundo a qual as atitudes benéficas feitas em vida (como ter um bom comportamento, ou pagar o dízimo de seu salário para a igreja) serão retribuídas nesse mundo de agora, e não mais no além-vida.

¹³⁷ Por “econômico” nos referimos ao conceito de economia (*oikonomia*) dos padres fundadores da teologia cristã, tal como estudado por Agamben (AGAMBEN, 2016) e Mondzain (MONDZAIN, 2013), que explicaremos mais adiante.

Para tentar responder a essas perguntas e argumentar nossa hipótese, iremos analisar alguns objetos, máquinas ou dispositivos cristãos em que a participação da luz nos parece reveladora de tais estratégias. Buscaremos, portanto, mostrar de que modo é possível apreender, através das materialidades cristãs da luz, não apenas os diversos dogmas dessa religião, mas também uma série de relações de forças e poderes imbricados a elas. Desse modo, procuraremos esboçar uma genealogia das luzes soberanas cristãs, não pretendendo, contudo, esgotar as problemáticas suscitadas por essa questão.

Da *oikonomia* ao dispositivo

Compreender o modo pelo qual as materialidades da luz possibilitam o estabelecimento de influências sobre a comunidade cristã equivale a se perguntar de que forma elas se conformam enquanto *dispositivo*, segundo o conceito proposto pelo filósofo italiano Giorgio Agamben em “O que é um dispositivo?” (2016). Partindo desse conceito na obra de Foucault, o autor oferece sua ampliação e atualização, propondo chamar de dispositivo literalmente

qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e — porque não — a própria linguagem (...) (*ibid*, p. 39).

Agamben propõe, dessa forma, uma definição mais abrangente do termo que estaria em sintonia com a onipresença de dispositivos no mundo contemporâneo. Pois, para o autor, diferentemente das outras épocas, o contemporâneo estaria marcado pela acumulação e proliferação desses aparatos, de tal modo que “hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo” (*ibid*, p. 41). No corpo a corpo com os indivíduos, esses dispositivos produziram diversos processos de sujeição. Na linhagem de Agamben, acreditamos ser possível adicionar a essa lista a luz — nas suas diversas formas que já elencamos —, considerando-a como um dispositivo capaz de controlar, de alguma forma, ações, pensamentos e crenças da comunidade cristã.

O que nos interessa particularmente no ensaio de Agamben, é a análise filológica que faz dos termos “dispositivo” e “positividade” que considera como conceitos chaves¹³⁸ no pensamento de Foucault. Agamben assinala em primeiro lugar a relação que ambos os termos possuem com conceito de *oikonomia* que exerceu, na teologia, um papel fundamental nos primeiros séculos do cristianismo e que se referia à administração do *oikos* (casa) e, de maneira mais ampla, à gestão, à administração. *Oikonomia*, precisa o autor, designava “um conjunto de práxis, saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens” (*ibid*, p. 37). Ora, como explica Agamben, é justamente pela palavra latina *dispositio*, que foi traduzida, mais tarde, pelos padres latinos, a palavra grega *oikonomia*. Ao revelar o elo existente entre os conceitos de *oikonomia* e de *dispositivo*, Agamben, não apenas aponta para a utilização desses mecanismos pelas instituições cristãs, mas também deixa entrever, de modo mais amplo, a busca da Igreja por conceitos que permitissem uma administração positiva da comunidade cristã.

Nessa perspectiva, ao analisarmos as diversas materialidades cristãs da luz, procuraremos entender de que modo participam, nas sociedades soberanas, de estratégias pensadas e desenhadas pela Igreja no intuito de possibilitar a gestão positiva e econômica da vida, das crenças e da fé dos fiéis.

A luz como instrumento de mediação entre os fiéis e o divino

Na transcrição de um discurso pronunciado no *Institut de France* em 2011, intitulado “Lumières du Moyen-Âge”, o historiador francês André Vauchez, especialista do período, enfatiza o importante papel desempenhado pela luz na liturgia cristã¹³⁹, no período da Idade Média (VAUCHEZ, 2011). Se o autor se posiciona contra o lugar comum segundo o qual a Idade Média teria sido um período de ignorância no domínio da cultura e do conhecimento — clichê retomado pela metáfora das trevas medievais — ele ressalta, contudo, o caráter sombrio da realidade cotidiana para os indivíduos na Idade Média. Pois, como explica o autor, se já existiam diversas tecnologias de iluminação desde a Antiguidade (tal como lâmpadas a óleo, tochas, velas ou lareira), a intensidade

¹³⁸ Esses termos, com sentidos aproximados, embora tenham aparecido em momentos diferentes na obra de Foucault — o primeiro mais tardiamente — se referem a um conjunto heterogêneo linguístico ou não linguístico que possui uma função estratégica concreta e resulta da intersecção de relações de poder e de saber. (AGAMBEN, 2016, p. 25)

¹³⁹ Conjunto dos cultos públicos dedicados a Deus pelos fiéis.

dessas luzes permanecia, todavia, incomparáveis àquelas modernas. As igrejas, em particular as de arquitetura romana — cuja estrutura proibia a existência de amplas janelas de luz, até pelo menos a mudança promovida com o estilo gótico —, deviam provavelmente ser experimentadas como lugares escuros em que era necessário o uso de diversas formas de iluminação.

A respeito dessa questão, Vauchez relata como a iluminação das igrejas se tornou uma preocupação central a partir do século VIII. A “luminária” (*luminaire*), que designava o “conjunto das luzes acesas nos edifícios sagrados” (*ibid.*, p. 2, tradução nossa), chegou mesmo a ser uma das principais despesas das comunidades religiosas, as quais solicitavam aos fiéis contribuições para sua manutenção. Sua importância é notável através da acumulação de luzes presentes nas igrejas: como relata o autor, encontram-se castiçais postos em frente aos altares e, a partir do século XIII, lamparinas (*veilleuse*) passam a ser acesas, permanentemente, ao lado da reserva eucarística;¹⁴⁰ além disso, os “túmulos de santos e relicários, bem como estátuas ou ‘imagens’ de Cristo e da Virgem Maria foram cercados por lâmpadas votivas que brilhavam constantemente, de tal modo que as igrejas aparecem como antros de luz” (*ibid.*, p. 2, tradução nossa).¹⁴¹ Em um artigo intitulado “La lumière et la liturgie au Moyen-âge”, Eric Palazzo, professor e pesquisador de História da Arte da Idade Média, relata também o uso, nos edifícios monásticos, de luminárias em forma de coroa, alimentadas por velas, e suspensas no teto das igrejas como forma de iluminação (PALAZZO, 2002, p. 99).

Palazzo descreve, ainda, como a luminária não era uma realidade estática senão dinâmica. O autor enfatiza o uso frequente de luzes que, na liturgia medieval, eram deslocadas ao longo do ritual. Ele cita o exemplo da celebração eucarística da missa durante a qual, em diversos momentos, assistentes religiosos são encarregados de movimentar e segurar candelabros com velas (*cierges*) num vaivém que permitia à luz encontrar-se no “coração da ação ritualística” (*ibid.*, p. 98). Esse caráter dinâmico também é assinalado por Vauchez ao explicar que, ao longo do calendário litúrgico, a importância da luz poderia variar de acordo com a solenidade das festas. A partir desses relatos, percebemos como a luminária é, nesse período, uma realidade dinâmica não só ao longo do próprio ritual como também em função do calendário.

¹⁴⁰ Reserva onde é guardado o pão servido no ritual de comunhão.

¹⁴¹ Do original: « les tombeaux des saints et les reliquaires ainsi que les statues ou les ‘images’ du Christ et de la Vierge Marie étaient entourées de lampes votives qui brûlaient en permanence, si bien que les églises apparaissaient comme des foyers de lumière. » (VAUCHEZ, 2011, p. 2).

É claro que aqui a luminária possui por função primeira a de iluminar, permitindo tornar visível o espaço sagrado e seus rituais como complemento ou substituição da luz natural que adentra os edifícios. No entanto, o caráter eletivo dessa luz, que ilumina de modo selecionado (por exemplo com os altares ou a reserva eucarística), bem como seu caráter dinâmico durante a liturgia apontam para outras funções que ultrapassam a mera produção de visibilidade. Se a luz nas igrejas apenas tivesse por função a de iluminar, qual seria então o sentido de tais variações e de tal coreografia ao longo do ritual e do calendário litúrgico?¹⁴² A nosso ver, essas características da luz apontam para outras de suas mediações, que buscaremos explicitar e argumentar neste capítulo. Entre essas se destaca, em particular, a maneira como a luz possibilita e materializa mediações individuais e/ou coletivas com o divino. Como testemunha sua utilização na liturgia, a luz permite a instauração de um diálogo não verbal com o divino em que o brilho materializa a oração do fiel, da mesma forma que o canto, o incenso e outras “mídias” (a *vela votiva* é sua expressão mais cristalina).

Essa mediação luminosa com o divino, entretanto, não se restringiu à utilização de tecnologias luminosas. Vauchez explica que a busca pela luz medieval ultrapassou o âmbito da iluminação para ganhar o cenário mais amplo dos espaços de culto. A partir dos escritos do historiador Jacques Le Goff, o autor evoca o gosto “bárbaro” dos indivíduos desse tempo para cores rutilantes que se encontram por exemplo em ourives chamejantes,¹⁴³ esculturas policromáticas ou, ainda, na magia colorida dos vitrais. Tantos moduladores de luz — ou mídias — capazes não apenas de manipular as características físicas de luz, como também as mediações com o divino.

O que nos interessa particularmente aqui é pensar de que modo a luz, para além de sua função de mediação, pôde ser instrumentalizada pela Igreja, nas sociedades soberanas, para participar do estabelecimento de novos mecanismos de controle sobre os

¹⁴² Não haveria razão nisso, a não ser que essa variação das luzes siga a variação de intensidade da luz natural em busca de uma compensação das variações naturais de luminosidade, como acontece por exemplo entre as estações do ano. Como descrevemos no primeiro capítulo, a adaptação da quantidade de iluminação artificial ao nível de luz natural acontecia, por exemplo, no início da iluminação pública, como aponta o historiador alemão Wolfgang Schivelbusch em seu livro *La nuit désenchantée* (SCHIVELBUSCH, 1993). As variações mencionadas por Vauchez e Palazzo no contexto da liturgia da Idade Média não parecem, no entanto, ir nesse sentido.

¹⁴³ Como não ressaltar a importância do ouro para a liturgia cristã? Metal com brilho inalterável, verdadeiro catalisador de luz e símbolo de riqueza, o ouro exerceu um papel fundamental na modulação da luz nas igrejas. Torna-se tangível como a busca por uma comunicação divina através da luz pode também revelar estratégias para um enriquecimento das instituições. A respeito dessa questão, é interessante notar hoje reivindicações para que se repense o uso do metal, conforme aparece no artigo “No Vaticano, padre sinodal sugere que Igreja Católica reveja uso do ouro”, do jornalista Fabiano Maisonnave (MAISONNAVE, 2019).

indivíduos. Procuraremos, portanto, demonstrar de que forma a luz, pela maneira como permitiu “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos” (AGAMBEN, 2016, p.39) dos indivíduos da comunidade religiosa desse período, estabeleceu, dessa forma, relações assimétricas de poder. Para tal, estudaremos exemplos de materialidades que refletem as instrumentalizações cristãs da luz: as lanternas dos mortos (do século XI ou XII), o livro *O Castelo de Otranto* e, por fim, os dispositivos ópticos do padre jesuíta Kircher (no século XVII).

3.2. A luz e o olhar divino das lanternas dos mortos

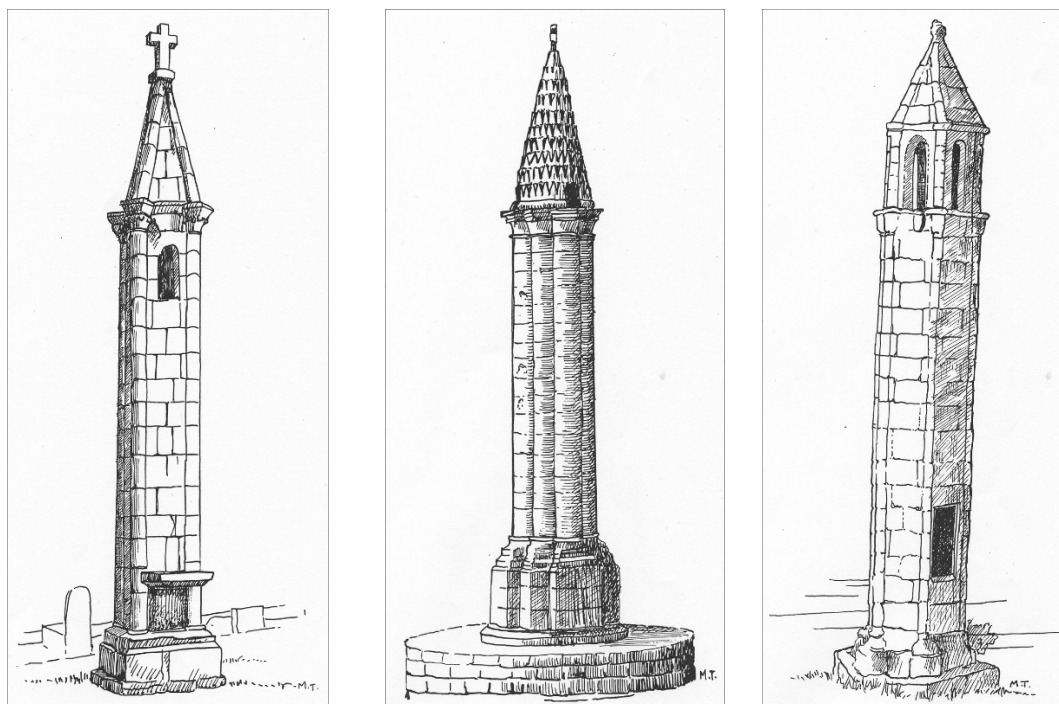
Construções que datam da época romana, as chamadas lanternas dos mortos nos parecem exemplares da importância da luz na economia cristã durante a Idade Média. São obras enigmáticas que, nos tempos medievais, encontravam-se no centro de cemitérios, nas regiões francesas do Limousin, do Poitou, e da Saintonge. A partir dessas luminárias, refletiremos não apenas sobre alguns dos sentidos que a luz materializou nesse contexto como também sobre suas possíveis finalidades estratégicas, buscando destacar, dessa forma, as inter-relações entre saber e poder associados à luz.

Em seu artigo “Les lanternes des morts: une lumière protectrice?” (2001), a pesquisadora e professora de história medieval Cécile Treffort descreve essas edificações:

Do ponto de vista formal, as lanternas das regiões *Aquitaine* ou *Limousin* (que alguns autores designam “tradicionais”) se distinguem antes de mais nada por seu tamanho importante e sua verticalidade, que rompe com a horizontalidade dos túmulos vizinhos ao mesmo tempo em que reflete a torre do sino da igreja vizinha, tornando-as visíveis, ainda que estejam bem distantes. O corpo da lanterna, geralmente de seis a oito vezes mais alto do que largo, é formado, dependendo dos casos, por uma coluna, um conjunto de pequenas colunas ou um fuste construído, de planta quadrada ou poligonal. Na base, uma pequena porta dá acesso a um vácuo criado no interior, espaço em que se pode acomodar uma escada ou, mais frequentemente, alguns entalhes laterais que permitem a subida de um homem. No topo, as aberturas, em número variável, são perfuradas ou formadas pelo espaçamento regular das colunas superiores. No centro desse espaço aberto, que podia ser envidraçado (algumas lanternas de fato mantêm traços de entalhes longitudinais), um gancho tornava possível suspender uma lâmpada e/ou uma roldana destinada a içá-la. O conjunto é coberto por um teto de forma variável (cone, *clocheton à écailles* ou pirâmide) e por uma cruz (...). Apesar das diferenças de tamanho ou de método de construção, todas essas características arquitetônicas podem ser encontradas

nas trinta lanternas ainda preservadas e das quais se trata esse estudo (TREFFORT, 2001, p. 5, tradução nossa).¹⁴⁴

Figura 29– Lanternas dos mortos de Pers, Cellefrouin e Santo Augustin de Versillat



Fonte: Ilustrações do artigo “Les lanternes des morts: une lumière protectrice?” (TREFFORT, 2001)

Quais seriam, se pergunta Treffort, as razões para a existência de tais lanternas nos cemitérios? O que poderia simbolizar, do ponto de vista da religião cristã, a luz produzida por elas? Na busca por respostas, a autora se confronta, no entanto, com a quase inexistência de documentação direta sobre as lanternas. O único testemunho escrito encontra-se em uma passagem do livro *De miraculis*, uma compilação de textos redigidos por Pierre le Vénérable, abade do mosteiro francês de Cluny. O texto, porém, pouco revela a respeito dessas misteriosas construções, assinala Treffort. Nele, apenas há a

¹⁴⁴ Do original : “D’un point de vue formel, les lanternes ‘aquitaines’ ou ‘limousines’ (que certains auteurs appellent ‘traditionnelles’) se distinguent d’abord par leur taille importante et leur verticalité, qui rompt avec l’horizontalité des tombes avoisinantes tout en répondant au clocher de l’église voisine et qui les rend visibles parfois de très loin. Le corps de la lanterne, généralement six à huit fois plus haut que large, est formé selon les cas d’une colonne, d’un faisceau de colonnettes ou d’un fût construit, de plan carré ou polygonal. À la base, une petite porte donne accès à un vide ménagé à l’intérieur, espace qui peut accueillir un escalier ou, plus souvent, quelques encoches latérales permettant l’ascension d’un homme. En haut, des ouvertures en nombre variable sont percées ou formées par l’espacement régulier de colonnettes sommitales. Au centre de cet espace ajouré, qui pouvait être vitré (certaines lanternes gardent en effet des traces de feuillures), un crochet permettait de fixer une lampe et/ou une poulie destinée à la hisser. L’ensemble est surmonté d’un toit de forme variable (cône, clocheton à écailles ou pyramide) et d’une croix (...). L’ensemble de ces traits architecturaux se retrouve dans la trentaine de lanternes encore conservées et concernées par l’étude, malgré leur différence de taille ou de mode de construction.” (TREFFORT, 2001, p. 5).

descrição: “construção de pedra (*estrutura*), no topo da qual é possível receber uma lâmpada (*lampas*), cuja luz (*fulgor*) ilumina todas as noites esse local sagrado, como sinal de respeito (*ob reverentiam*) aos fiéis que nele descansam” (LE VÉNÉRABLE *apud ibid.*, p. 1, tradução nossa).¹⁴⁵ Para contornar esse impasse e prosseguir com sua análise, a autora se debruçou nos diferentes sentidos atribuídos à luz no século XII, na região do Limousin.

Polissemia da luz na Idade Média

Continuando com as reflexões de Cécile Treffort, percebemos a existência de uma grande polissemia da luz no período da Idade Média.¹⁴⁶ A historiadora parte da análise do texto do Gênesis para argumentar sobre o caráter divino da luz: “Deus disse: ‘Haja luz’, e houve luz. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz e as trevas. Deus chamou à luz ‘dia’ e às trevas ‘noite’. Houve uma tarde e uma manhã: primeiro dia.” (Bíblia de Jerusalém, 2002, Gênesis 1:3-5). A partir disso, ela elenca algumas das características da luz na tradição cristã, assinalando, primeiro, a sua origem divina. Também nota o caráter positivo — em oposição a negatividade associada às trevas —, bem como seu caráter estruturante do tempo, o qual decorre da alternância do dia e da noite e por ela é regulado. Essa variação de luz dia/noite que, de acordo com os textos bíblicos, apenas será revogada no final dos tempos, no dia do Juízo Final, quando Cristo voltará em sua glória e os mortos ressuscitarão no Reino de Deus. Tal profecia, feita no Antigo Testamento por Zacarias, anuncia que “Este dia será único. O Senhor o conhece. Não haverá mais dia e noite, mas à noite a luz brilhará” (ZACHARIE *apud* TREFFORT, 2001, p. 9, tradução nossa).¹⁴⁷

Além disso, acrescenta a autora, a luz, pela sua origem divina, manifesta também a presença de Deus, como se nota nas teofanias do Antigo Testamento. Deus é concebido como luz, capaz de guiar os fiéis durante a noite. Entende-se, portanto, a naturalidade pela qual Cristo, enquanto imagem de Deus, se tornará também luz através da encarnação,

¹⁴⁵ Do original: « Il y a, au centre du cimetière, une construction (*structura*) en pierre, au sommet de laquelle se trouve une place qui peut recevoir une lampe (*lampas*), dont la lumière (*fulgor*) éclaire toutes les nuits ce lieu sacré, en signe de respect (*ob reverentiam*) pour les fidèles qui y reposent. Il y a aussi quelques degrés (*gradus*) par lesquels on accède à une plate-forme (*spatium*) dont l’espace est suffisant pour deux ou trois hommes assis ou debout. » (LE VÉNÉRABLE *apud* TREFFORT, 2001, p.1).

¹⁴⁶ Se, para sua análise, Cécile Treffort distingue os diferentes sentidos atribuídos à luz, é interessante notar, no entanto, que para um indivíduo da comunidade cristã, esses diferentes sentidos podiam ressoar em conjunto, de modo indistinguível.

¹⁴⁷ A tradução da Bíblia de Jerusalém difere um pouco: “Haverá um único dia — Iahweh o conhece — sem dia e sem noite, mas à tarde haverá luz.” (Bíblia de Jerusalém, 2002, p. 1681 Zacarias 14:7).

explica a autora. Ele mesmo proclama: “Eu sou a luz do mundo. / Quem me segue não andará nas trevas, / mas terá a luz da vida.” (Bíblia de Jerusalém, 2002, p. 1863, João 8:12). Trata-se então de uma luz divina tanto pela origem quanto pela presença que simboliza.¹⁴⁸

A partir desses primeiros elementos, a historiadora formula a hipótese de que, graças às lanternas dos mortos, a luz acesa nos cemitérios não apenas prefiguraria a luz perpétua do Reino de Deus, mas também tornar-se-ia uma forma de garantir bem-aventurança e bênção para os mortos que descansam nesse espaço. Nesse sentido, ressalta a autora, a adoção da temática da luz na liturgia funerária cristã é indissociável da preocupação dos fiéis em relação ao destino de suas almas no além-vida.¹⁴⁹

Ademais, explica Treffort, existe um outro sentido da luz revelado também em várias passagens do Novo Testamento. Trata-se da luz como símbolo da vigília em que a luz acesa representa a espera do Cristo após sua morte. Dos textos bíblicos, a parábola das virgens sábias e das tolas é, na opinião da historiadora, seu mais fértil desenvolvimento. Essa parábola conta a história de dez jovens madrinhas encarregadas de receber o esposo durante as bodas. A historiadora a resume:

Cinco delas, as chamadas sábias, se abasteceram de óleo para suas lâmpadas, o que as outras cinco, as chamadas tolas, deixaram de fazer. As virgens adormecem, porque o marido está atrasado. Quando ele aparece no meio da noite, as cinco virgens sábias podem acender suas lâmpadas e entrar no salão das núpcias. As outras, que perderam seu tempo procurando óleo, na volta, encontram a porta fechada, no que concluem abruptamente. Então elas solicitam: "Senhor, Senhor, abre-nos", o marido (que prefigura Cristo) responde: "Em verdade vos digo: não vos conheço!". A moral da parábola é uma verdadeira exortação à vigilância: "Vigiai, portanto, porque não sabeis nem o dia nem a hora." (TREFFORT, 2001, p. 10, tradução nossa).¹⁵⁰

¹⁴⁸ Da mesma forma, Catherine Gauthier mostra, em seu artigo “L’odeur et la lumière des dédicaces”, que os apóstolos são associados à luz, na medida em que receberam a luz do Cristo ou do Espírito Santo e são encarregados de propagá-la. Ela menciona uma passagem do Evangelho segundo Mateus, em que Jesus se endereça aos apóstolos, falando-lhes: “Vós sois a luz do mundo” (Bíblia de Jerusalém, 2002, p. 1711 Mateus 5:14). Porque refletem e espalham a luz divina — uma imagem da palavra de Deus —, os apóstolos são, diríamos, como satélites do astro divino, girando ao seu redor e sendo capazes de reverberar sua luz. Pela mesma razão, durante a Idade Média, a Lua é vista como a imagem da Igreja (MAITTE, 1981, p. 27).

¹⁴⁹ Uma preocupação que é também assinalada pelo historiador André Vauchez, ao descrever as disputas pela ostentação da luz nas cerimônias funerárias de personalidades — príncipes, prelados e soberanos — nos séculos XIV e XV (VAUCHEZ, 2011). Para o autor, essa rivalidade ilustra a maneira como a iluminação dessas cerimônias se tornou, no século XIV e XV, não apenas um signo de distinção social diante da morte, mas também um rito propiciatório, ou seja, um rito que buscava os favores divinos. A luz agia então como um antídoto diante da morte, conferindo aos mortos uma honra particular que lhes aproximariam de Deus. A partir desse relato, percebemos a existência da relação entre luz e poder, em que a quantidade da primeira marca o prestígio e busca impressionar na configuração da memória, garantindo assim a ligação entre o poder divino e soberano.

¹⁵⁰ Do original: “Cinq d’entre elles, dites sages, ont prévu de l’huile pour leurs lampes, ce que les cinq autres, dites folles, ont négligé de faire. Les vierges s’endorment, car l’époux tarde. Lorsqu’il paraît au milieu de la nuit, les cinq vierges sages peuvent allumer leurs lampes et entrer dans la salle de la noce. Les

A parábola serve também para ilustrar a separação entre bons e maus no dia do Juízo Final. Nesse sentido, a luz que emana da lanterna nos cemitérios poderia ter um valor escatológico ao prefigurar também “o brilho do banquete do salão das núpcias que espera os justos” (*ibid.*, p. 11, tradução nossa).¹⁵¹

A polissemia da luz na cultura cristã da Idade Média não se limita a esses únicos valores. Treffort evidencia o caráter redentor associado à luz nesse período. Ela parte de uma oração encontrada em diversos manuscritos da região do Limousin ou do Poitevins, entre os séculos XI e XII, para destacar esse sentido particular atribuído à vela na cerimônia do dia de Nossa Senhora da Candelária (também chamada de Nossa Senhora da Luz ou das Candeias, todos os termos se referindo à Virgem Maria). Na oração, solicita-se que “todos que carregarem nas mãos essas velas na Glória do seu Filho, Nosso Senhor, receberão a salvação [*délivrance temporelle*], e que essa chama, onde quer que esteja acesa, irá rechaçar a mentira dos espíritos impuros” (*ibid.*, p. 11, tradução nossa).¹⁵² Essa oração apresenta então um novo sentido: o da luz como símbolo da proteção do fiel afastando-o dos maus espíritos.¹⁵³

A partir dessa leitura, Treffort desenvolve a hipótese de que a luz das lanternas dos mortos poderia apresentar uma função análoga à vela na oração, ou seja, uma função protetora em que Deus é solicitado como guardião. Uma proteção necessária, julga a autora, se considerarmos o fato de que os cemitérios tinham se tornado, na época romana, lugares de grande perigo. Limiar entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, que concentra a angústia da morte e do desconhecido, o cemitério é, segundo ela, um dos lugares mais propícios às aparições de espectros no final do século XI e no início do XII. O purgatório teria aberto suas portas para despejar nele as almas reclamando das orações, especialmente à noite.

autres, qui ont perdu du temps à chercher de l'huile, trouvent à leur arrivée porte close, et la conclusion tombe comme un couperet. Lorsqu'elles lui demandent : 'Seigneur, Seigneur, ouvre-nous', l'époux (qui préfigure le Christ) répond : 'En vérité, je vous le déclare, je ne vous connaît pas'. La morale de la parabole est une véritable exhortation à la vigilance : 'Veillez donc, car vous ne savez ni le jour ni l'heure' (Mt 25, 13)." (TREFFORT, 2001, p. 10). Para as passagens do evangelho: (Bíblia de Jerusalém, 2002, p. 1749 Mateus 25).

¹⁵¹ Do original: “La lumière qui se dégage de la lanterne préfigure également la clarté de la salle du festin de noce qui attend les justes.” (TREFFORT, 2001, p. 11).

¹⁵² Do original: “tous ceux qui porteront en main ces cierges en l'honneur de ton Fils notre Seigneur reçoivent la délivrance temporelle, et que cette flamme, partout où elle sera allumée, repousse le mensonge des esprits impurs.” (*apud* TREFFORT, 2001, p. 11).

¹⁵³ Treffort cita duas outras práticas que denotam tal busca por uma proteção através da luz. A primeira é a procissão de purificação que singulariza a festa de Nossa Senhora da Candelária, cerimônia cristã marcada pelo signo da luz. A segunda é a regra de Saint Benedito, no século VI, que obrigava a usar, nos dormitórios monásticos, uma vela acesa até de manhã. Uma medida que será ampliada, mostra a autora, em *statuta* de Pierre Le Vénérable, abade de Cluny, que enfatiza essa obrigação (TREFFORT, 2001, p. 13).

Observa-se, nessa época, uma banalização de relatos de fantasmas na literatura e nos *exempla*, uma forma de conto que visava apresentar um modelo de comportamento ou de moralidade, e que era utilizada pelos predicadores nos seus sermões. Neles, argumentava-se que *os fiéis deveriam atravessar os cemitérios orando para os mortos se quisessem se manter fora da violência desses espectros*. Além disso, como relata a autora, na literatura da temática “cemitério perigoso”, multiplicavam-se as histórias em que o herói, obrigado a se aventurar à noite no espaço ameaçador, *permanecia vivo graças a sua fé*. Nesse contexto, a luz das lanternas dos mortos poderia ter sido, argumenta a historiadora, uma luz simbolizando não apenas a presença de um Deus que afastaria os demônios e espectros do espaço sagrado do cemitério, mas também uma forma de proteção, tanto para os vivos quanto para os mortos, frente às manifestações sobrenaturais de tais lugares.

As finalidades estratégicas da luz das lanternas dos mortos

Para além e por meio dos sentidos da luz analisados por Cécile Treffort, tornam-se perceptíveis possíveis finalidades estratégicas das lanternas dos mortos. Nossa hipótese é a de que essas construções não apenas manifestam simbolicamente o valor redentor da luz, como também lembram, enfaticamente, à população vizinha da ameaça de forças maléficas e, portanto, da necessidade de uma proteção divina — um mecanismo similar àquele dos *exempla*. Ao materializar e tornar presente sensorialmente essa ameaça, a própria luz das lanternas dos mortos não possibilitaria ou contribuiria também para a emergência de tais spectralidades? Essa luz seria, portanto, de certa forma, um olhar divino posto sobre a virtude das condutas e dos pensamentos dos indivíduos.

Para o filósofo Gaston Bachelard, quem se encontra na escuridão e vê, ao longe, o brilho de uma lâmpada sente-se por ela vigiado. Isso porque “esse lampião ao longe não é sem dúvida ‘dobrado’ sobre si mesmo. É um lampião que *espera*. Ele vela tão continuamente que vigia.” (BACHELARD, 1989, p. 103).¹⁵⁴ A partir dessa ideia, é possível imaginar que, ao passar próximo a um cemitério, o indivíduo possa sentir sobre ele o peso desse *olhar-luz divino*. Uma ideia que se aproxima da reciprocidade de olhares decorrente da contemplação de um ícone, tal como assinala a filósofa Marie-José Mondzain. Para ela, “ver implica ser visto. O ícone nos contempla, torna-se, por seu turno,

¹⁵⁴ Do original: “cette lampe lointaine n’est sans doute pas ‘repliée’ sur elle-même. C’est une lampe qui *attend*. Elle veille si continuellement qu’elle surveille.” (BACHELARD, 2015, p. 102).

o olhar de Deus para a carne do contemplador, que se descobre apanhado no circuito das relações informadoras e transformadoras” (MONDZAIN, 2013, p. 127).

A relação entre a presença de um olhar e seus efeitos de poder induzidos é também abordada por Foucault no contexto das sociedades disciplinares. Ao analisar o panóptico enquanto figura ideal do poder disciplinar, o filósofo argumenta que tal dispositivo, através da visibilidade geral propiciada pela sua organização, modifica automaticamente o comportamento dos indivíduos, já que esses se tornariam conscientes de serem constantemente observados. O poder disciplinar tenderia à imposição de um olhar que seria “ao mesmo tempo fonte de luz que iluminasse todas as coisas, e lugar de convergência para tudo o que deve ser sabido: olho perfeito a que nada escapa e centro em direção ao qual todos os olhares convergem” (FOUCAULT, 1999, p. 146). Assim, a análise de Foucault a respeito do panóptico se aproxima da lógica do olhar divino que assinalamos no caso da lanterna dos mortos, cuja própria forma ecoa também o dispositivo moderno.

Além disso, esse controle era intensificado se considerarmos o fato de que, como relata Treffort, a notável altura das lanternas dos mortos (reforçada, em certos casos, por sua posição topográfica) as tornavam visíveis, por vezes, de muito longe.¹⁵⁵ Nesse sentido, esse caráter monumental, responsável por sua maior visibilidade, revelaria a ambição de tornar mais penetrante os efeitos de poder produzidos pela luz das lanternas. As construções nos parecem, portanto, expressar a busca por uma ocupação luminosa do espaço perceptivo no intuito de relembrar, de dia como de noite, do poder da Igreja sobre sua comunidade. Uma ameaça sensível, expressa visualmente, ressoando estratégias que mobilizam outros sentidos, como aquelas sonoras das pregações durante as leituras dos *exempla*, ou, ainda, a presença sonora do sino que molda o ritmo diário das populações.¹⁵⁶

Por um lado, esses diferentes elementos parecem indicar a possibilidade de que a luz das lanternas dos mortos tenha participado, de alguma forma, do controle da Igreja

¹⁵⁵ A busca por uma maior visibilidade das lanternas se aproxima daquela dos sinos de catedrais, cuja altura fazia com que fossem visíveis a quilômetros de distância, “tal como a luz de um farol”, descreve a narração do documentário *Monuments sacrés - Églises, la quête de la lumière* (VICTOR-PUJEBET, 2017).

¹⁵⁶ A nosso ver, tais estratégias são multi-meios (não apenas o discurso, mas também a imagem, a luz, os cantos) e multi-sensoriais (pela audição, mas também pela visão, pelo olfato). A luz, nas suas diversas manifestações (da luminária, dos vitrais, etc.), seria um dos diversos dispositivos midiáticos orquestrado pela Igreja para o desenvolvimento de tais estratégias, ao mesmo título que o incenso e seu cheiro, o órgão e sua música solene. Quais outras finalidades, além de possibilitar mediações com o divino, visariam a utilização desses diversos estimuladores sensoriais, se não aquelas santas de catalisação da fé e das crenças da comunidade religiosa? Nessa perspectiva, é interessante a ideia de que o incenso seria, na liturgia cristã, uma materialização sensível que permitiria o início de um diálogo com o divino (GAUTHIER, 2007). O incenso, arriscaríamos, se configura então, da mesma forma que a luz, como uma mídia cristã.

sobre a comunidade, através da instrumentalização da luz e da insegurança. Por outro lado, como vimos, não existe quase nenhuma documentação escrita sobre as lanternas dos mortos, o que nos impede de argumentar melhor a hipótese de que teriam se estabelecido enquanto tecnologia de poder. Uma hipótese que, todavia, ganha força quando comparamos as lanternas às demais instrumentalizações da luz pela Igreja cristã. O estudo de outras materialidades poderia, portanto, nos ajudar a entender efeitos mais amplos produzidos por essas tecnologias óptico-luminosas.

O medo e a salvação como instrumentos de domínio sobre a comunidade cristã

Se as lanternas dos mortos indicam, mas não revelam paradigmaticamente uma instrumentalização do medo mobilizada pela Igreja, outras materialidades podem nos ajudar nessa argumentação. Para evidenciar esses mecanismos de poder, procuraremos responder às seguintes perguntas: de que modo o medo pôde servir de instrumento à administração de indivíduos pela Igreja, participando dos mais amplos processos de subjetivação? E qual seria a responsabilidade da luz e de suas materialidades em tais estratégias de domínio?

Algumas das relações entre terror, formação de subjetividade e administração positiva dos fiéis são perceptíveis no romance *O castelo de Otranto* de Horace Walpole, que retrata os conflitos familiares e de poder relacionados a Manfredo, príncipe de Otranto, sob pano de fundo de diversos acontecimentos sobrenaturais. Consideraremos o livro como uma materialidade luminosa na medida em que possui a capacidade de produzir imagens internas ou êxtases ópticos, um traço distintivo da literatura gótica alemã, de acordo com Kittler (KITTLER, 2016). A partir dele, procuraremos evidenciar de que forma a gestão do medo poderia servir a interesses eclesiais. Tanto a história da emergência e da difusão do livro quanto o próprio enredo permitem entender melhor essa relação.

Em primeiro lugar, o livro é repleto de diversos acontecimentos sobrenaturais que apavoram as personagens. Assim, quando o príncipe Frederico — pai da princesa Isabela e real herdeiro do principado de Otranto — confronta-se com “as mandíbulas descarnadas e as órbitas vazias de um esqueleto envolvido no manto de um ermitão” (WALPOLE, 2019, p. 175), esse último implora a proteção dos anjos divinos. A narração segue: “o sangue de Frederico congelou em suas veias. Por alguns minutos, ele permaneceu imóvel. Então, caindo prostrado com a face diante do altar, implorou a intercessão de todos os

santos por perdão” (*ibid.*, p. 176). Percebemos, a partir desse relato, a crença no poder protetor da fé diante de ameaças. Em alguns casos, a crença no poder redentor da fé e da oração é tamanha que leva a personagens como Bianca, uma criada do castelo, após encontrar com o fantasma do cavaleiro gigante, a se perguntar: “por qual razão teria aparecido para mim? Faço minhas orações de manhã e de noite...” (*ibid.* p. 169). Oração e fé se apresentam, portanto, como amparo das personagens contra os sentimentos de terror e insegurança decorrentes dos diversos eventos sobrenaturais. Poderíamos até mesmo dizer que o medo catalisa sua convicção religiosa.

Além disso, os protagonistas acreditam não terem controle sobre seus destinos, de modo que felicidades e infelicidades seriam consequências da vontade divina, da qual não se poderia subtrair. Tal como quando a princesa Hipólita descobre a afeição de sua filha Matilda e de Isabela por Teodoro — um homem que ela julga pobre demais para que o casamento fosse aceito — e decide ir até o convento para “ordenar que novas missas sejam rezadas para nos livrarmos dessas calamidades” (*ibid.*, p. 154). Em outro momento, o padre Jerônimo e seu filho, Teodoro, ao temer um desfecho desastroso para os acontecimentos que estão vivenciando, dirigem suas “orações para o Céu (...) para que dê um fim às desgraças desta província deplorável” (*ibid.*, p. 157). Ao se juntar a eles para essa oração propiciatória, Hipólita responde ao padre que “tem sido a ocupação de toda (...) [sua] vida suplicar por bênçãos” e implora a intercessão do padre em seu destino: “Que o Céu ao menos me ouça pela minha pobre Matilda! Padre! Interceda por ela!” (*ibid.*, p. 158). Para as personagens, fé e orações seriam, portanto, necessárias para se obter de Deus um destino favorável. Através da narrativa, torna-se perceptível a maneira como o sentimento de insegurança — tanto sobre a vida presente quanto sobre a futura — possui a capacidade de submeter os indivíduos a forças de reafirmação da fé mediante a promessa de uma proteção divina, de uma salvação.

Através da identificação com os personagens, é o próprio imaginário do leitor que se encontra, assim, potencialmente povoado por espectralidades (ou “aberto” para tais ressurgências). Contra essas fantasmagorias que assaltaram suas “luzes internas”, a narrativa indica um “remédio” possível: Deus. Tal estratégia de estimulação da fé talvez seja também, como sugere o próprio autor, um dos possíveis programas de *O Castelo de Otranto*.¹⁵⁷ No prefácio da primeira edição, Walpole relata — mentirosamente, como

¹⁵⁷ Ainda que não date do período da Idade Média, o *Castelo de Otranto* revela indiretamente as fortes crenças e superstições que marcaram o período medieval. A história do livro — publicado em 1764 —

confessará na segunda — ter encontrado, traduzido e publicado um manuscrito italiano cujos fatos relatados datariam da Idade Média, mais precisamente da Idade das Trevas do Cristianismo, período marcado por uma ampla difusão de crenças e superstições. Como explica o autor, é também uma época em que a

literatura estava então em um de seus períodos mais prósperos na Itália, e contribuiu para dispersar o império da superstição, naquele momento tão vigorosamente atacado pelos reformistas. Não era improvável que um padre habilidoso pudesse esforçar-se para virar as armas [do texto] dos renovadores [protestantes] contra eles mesmos, e que pudesse aproveitar-se de suas habilidades como autor para reafirmar no povo seus equívocos e suas superstições. Se tal era sua visão, ele certamente agiu com êxito. Um trabalho como o que segue é bem mais *capaz de dominar uma centena de mentes vulgares* do que metade dos livros escritos desde os dias de Lutero até o presente (WALPOLE, 2019, p. 13, grifo nosso).

Percebemos, tanto pelo enredo do livro quanto por sua história editorial, como a narrativa de Walpole pôde participar da difusão das crenças e do medo e, portanto, indiretamente, de um dispositivo de reafirmação da fé.¹⁵⁸

Através dessas estratégias de controle das “luzes internas” do leitor, *O Castelo de Otranto* nos permite assinalar de que forma a gestão da insegurança e do medo feita pela Igreja no período medieval abriu espaço para uma forma de influência e de governo sobre seus fiéis.¹⁵⁹ A nosso ver, a Igreja se estabeleceu não apenas como gestora das interpretações bíblicas e do tempo — seu ponto de vista escatológico —, mas também como administradora da segurança contra os poderes maléficos e os desafortunados destinos. Ora, essa administração do medo recorreu amplamente às materialidades da luz, como gostaríamos de argumentar agora através da análise de outros dispositivos, como os desenvolvidos pelo padre jesuíta Athanasius Kircher.

proviria de outro livro do século XVI, supostamente encontrado e traduzido pelo autor, que contaria uma história ocorrida provavelmente entre 1095 e 1243, durante plena idade das Trevas do cristianismo.

¹⁵⁸ Esse papel da literatura na guerra das religiões é assinalado por Kittler em *Mídias óticas* (KITTLER, 2016). Segundo ele, a mídia ótica que constitui a literatura gótica seria uma tecnologia da imagem que teria tomado parte na guerra da Contrarreforma católica contra a Reforma protestante. Nessa perspectiva, poderíamos acrescentar a literatura como uma das materialidades luminosas através da qual a Igreja pode exercer um poder.

¹⁵⁹ Além disso, a nosso ver, tal estratégia de poder permanece até hoje. O que corrobora a afirmação do filósofo francês Jacques Rancière que denuncia a “administração ideológica, no sentido tradicional, dos sentimentos, particularmente no que diz respeito à segurança” do poder contemporâneo (LONGMAN; VIANA, 2010). Poderíamos, portanto, falar de raízes cristãs de algumas estratégias contemporâneas que monopolizam o medo como instrumento? Desenvolveremos esse ponto na conclusão.

3.3. A luz de cruzada dos aparatos kircherianos

Kircher e a companhia dos jesuítas na perspectiva da Contrarreforma

Algumas experiências do século XVII são paradigmáticas de instrumentalizações da luz pela Igreja cristã. Trata-se das práticas e materialidades desenvolvidas pelo padre jesuíta Athanasius Kircher, que nos permitem enxergar de que forma dispositivos ópticos e luminosos participaram de estratégias de catequização e de reafirmação da fé sobre os indivíduos tanto laicos como cristãos. Buscaremos, nessa parte do capítulo, sustentar a nossa hipótese de que as tecnologias desenvolvidas e descritas pelo padre ambicionavam um controle dos indivíduos e agiam segundo modalidades econômicas (MONDZAIN, 2013). Para tal, buscaremos responder às seguintes perguntas: de que forma os dispositivos de Kircher expressam materialmente o desejo de controle dos fiéis pela Igreja cristã? Quais são suas possíveis finalidades e seus efeitos sobre os indivíduos? De que forma os aparatos kircherianos materializam não apenas os dogmas cristãos como também o próprio conceito de economia?

Antes de nos determos sobre os dispositivos kircherianos, gostaríamos de frisar como o contexto histórico em que se encontravam a Igreja e Kircher, em particular, pode ter incentivado o padre ao desenvolvimento de tais tecnologias de controle. Em primeiro lugar, é importante assinalar a íntima relação histórica entre Igreja e poder. Em *Cristianismo: o mínimo do mínimo* (2013), o teólogo, escritor, filósofo e professor brasileiro Leonardo Boff esclarece essa relação. O autor explica que a Igreja institucional foi, conforme iniciativa do Imperador Constantino, solicitada a assumir a função de poder dentro do Império Romano a partir de 325 d.C.. Poder que se consolida, acrescenta Boff, com a institucionalização oficial da Igreja como entidade político-religiosa em 392 d.C. e a instauração do código Justiniano, levando à perseguição e proibição das demais religiões a partir de 529 d.C.

Ademais, a Igreja Romano-Católica é baseada na ideia do *protestas sacra* (poder sagrado), o que teria justificado e permitido o estabelecimento de um poder hierárquico e autoritário pelo papado. A ambição pelo poder ganhou o cristianismo e fez com que o

papado detivesse, durante muito tempo, uma concentração do poder secular e religioso.¹⁶⁰ Essa “patologia do poder”, como a designa Boff, levou a Igreja Romano-Católica a um permanente estado de “disputas, conflitos, cruzadas e guerras com outros portadores de poder” (BOFF, 2013, p. 163). Um autoritarismo e uma hierarquia que foram criticados pela Reforma, no século XVI, o que levará a uma guerra religiosa entre a Igreja Romano-Católica e a Igreja Protestante.

É justamente nesse contexto conflitivo que se desenvolvem as práticas e pesquisas do padre jesuíta Athanasius Kircher, conforme nos relata Friedrich Kittler em seu livro *Mídias óticas* (2016). Em pelo menos metade da Europa, a Reforma luterana havia “enegrecido o ritual eclesiástico medieval com todo o seu brilho óptico”¹⁶¹ (KITTLER, 2016, p. 101) e pregava a volta da interpretação exclusiva dos textos sagrados, por meio dos quais “todos deveriam alcançar a bem-aventurança sem a veneração das imagens de santos e sem as obras tão úteis à Igreja” (*ibid.*). Contra essa ameaça protestante, a outra parte da Europa, católica, mobilizou uma Contrarreforma, a qual pretendia estabelecer “contramedidas para equipar a fé antiga com novas técnicas” (*ibid.*). Isso passaria não apenas pela propaganda da fé católica — que, como relata o autor, ganharia uma organização oficial no Vaticano a partir de 1622 — mas também pela fundação da ordem dos jesuítas.

Uma outra contramedida foi, segundo Kittler, uma intensificação do emprego das imagens, como ocorre com a instituição da Ordem dos Jesuítas através de Santo Inácio de Loyola. Esse padre havia desenvolvido, para os futuros jesuítas, uma série de exercícios de meditação sobre temáticas diversas como a Paixão do Cristo ou, ainda, sobre o inferno. Nesse segundo caso, pretendia-se, a partir da leitura de lendas dos santos — ornamentadas por diversas fantasias do inferno — e de exercícios de meditação, suscitar *imagens mentais* do inferno que visavam não apenas subjugar os cinco sentidos, mas também fortalecer a fé dos futuros jesuítas. Para se tornar um soldado de Cristo — tal como se autodenominavam os jesuítas — era necessário ter passado por esses diversos exercícios de meditação, (exercícios que eram também destinados aos protestantes).

¹⁶⁰ Testemunhas desse crescente autoritarismo, as autodeclarações do Papa Inocêncio III — como representante do Cristo, de Inocêncio IV — como representante de Deus e, por fim, a declaração do papa infalível, em 1870 evidenciam a escalada do poder pontifical, conforme exemplifica Boff.

¹⁶¹ Em “Lumières du Moyen Âge”, o historiador André Vauchez descreve a respeito de como a Reforma havia abolido, nos países protestantes, a disputa que já descrevemos dos príncipes, prelados e soberanos para morrer na maior ostentação luminosa possível (VAUCHEZ, 2011, p. 3).

É justamente nesse contexto, relata Kittler, que o padre Athanasius Kircher, professor de matemática e filosofia, foi encarregado pelo poder pontifical de defender a doutrina da Igreja frente às descobertas científicas que poderiam ameaçá-la. A missão dos jesuítas, da qual Kircher fazia parte, incluía naturalmente a conversão dos laicos e, para tal, buscavam-se técnicas midiáticas de persuasão mais eficientes do que a Bíblia protestante.

Ars Magna Lucis Et Umbrae

Dentre a extensa produção bibliográfica de Kircher, nos interessa em particular o Livro X do *Ars Magna Lucis Et Umbrae* (A Grande Arte da Luz e Da Sombra), publicado em duas versões, respectivamente, nos anos 1646 e 1671. A partir da tradução espanhola da segunda edição, reproduzida e traduzida pela editora da Universidade de Santiago de Compostela, analisaremos os dispositivos desenvolvidos pelo padre jesuíta (KIRCHER, 2000). Em sua introdução, Kircher é apresentado como uma espécie de Leonardo da Vinci do século XVII, um personagem caleidoscópico que se envolve em pesquisas de diversas disciplinas tal como: História; História Natural; Egíptologia (em particular, estudo dos hieróglifos); Línguas; Geologia; Música e Acústica; Magnetismo; Astronomia; Gnomônica;¹⁶² Matemática e Ótica. A extensão dos interesses de Kircher demonstra uma grande potência de trabalho, especialmente se considerarmos que para cada um desses campos, o padre jesuíta publicou no mínimo dez livros (BERMEJO; DÍAZ; LIRES, 2000). *Ars Magna Lucis Et Umbrae* é um deles, que resume grande parte de seus trabalhos, especificamente, no campo das últimas quatro disciplinas supracitadas. Nele, assuntos diversos são abordados tal como eclipses, cometas, cores, relógios solares além de serem apresentadas descrições de aparelhos e máquinas como também curiosidades desenvolvidas a partir de experiências próprias (*ibid.*).

No capítulo do livro dedicado à vida de Kircher, o professor e pesquisador de filologia latina José M. Díaz de Bustamante relata o interesse do padre jesuíta por diversos aparatos que colecionou e reuniu, ao lado de curiosidades de História Natural e de aparelhos científicos, em um museu nomeado *Musaeum Kircherianum* (DÍAZ DE BUSTAMANTE, 2000). O interesse de Kircher por aparatos não se limitava à sua ação de colecionar, envolvendo também o desenvolvimento e a experimentação de diversos

¹⁶² A gnomônica é a ciência que estuda a trajetória do Sol acima do horizonte e foi muito útil para a concepção e construção de relógios de sol, bem como a cartografia.

dispositivos ópticos, como testemunha o livro X, no qual explica seus processos de construção e funcionamento. Dentre esses aparatos, iremos nos deter sobre três: a lanterna mágica,¹⁶³ o microscópio manifestador (*smicroscopium parastaticum*) e um dispositivo de metamorfoses catóptricas.

Para Bermejo, Díaz e Lires, a descrição dos aparatos ópticos feita por Kircher, em quase a metade da terceira parte do livro X, levaria a pensar que se trataria, “às vezes, de simples brinquedos para recreação, normalmente, dos nobres” (BERMEJO; DÍAZ; LIRES, 2000, p. 48, tradução nossa).¹⁶⁴ Nessa perspectiva, José M. Díaz de Bustamante julga que, da mesma maneira que o trabalho científico do padre não se revelou de grande importância para ciência moderna, algumas de suas invenções e artefatos “são realmente curiosos, mas quase sempre de pouca utilidade” (DÍAZ DE BUSTAMANTE, 2000, p. 20, tradução nossa).¹⁶⁵

A nosso ver, no entanto, esses aparatos ópticos — longe de serem meros jogos de recreação — não apenas possuiriam utilidades e estratégias concretas como poderiam ser encarados como tecnologias do poder cristão. O que nos permite pensar essa hipótese?

Antes de tudo pelo fato de que a obra de Kircher se inscreve em um cenário de ressurgimento, no século XVII, de interesses por invenções científicas e técnicas úteis para a humanidade (BERMEJO; DÍAZ; LIRES, 2000, p. 47). Além disso, acreditamos que a guerra religiosa em que se encontrava a Igreja bem como a experiência pessoal do padre desse contexto¹⁶⁶ não tenham sido irrelevantes para suas pesquisas, suscitando

¹⁶³ A *lanterna mágica* é uma simples inversão da *câmera obscura*: uma fonte de luz artificial ilumina, através de um sistema óptico, um modelo desenhado que se encontra projetado sobre uma superfície de projeção (KITTLER, 2015, p. 99). Como relata a professora de Geografia e História José María Folgar de la Calle, no capítulo “Kircher y la linterna mágica” (introduzindo a tradução espanhola), se algumas vezes é atribuído a Kircher a paternidade da lanterna mágica, são várias, no entanto, as possíveis origens do dispositivo. Para a autora, mais do que responder à questão da invenção ou não, cabe perceber como as duas edições de seu livro contribuíram, de maneira relevante, para a difusão do aparelho.

¹⁶⁴ Do original: “Así pues, la mitad de esta tercera parte, aproximadamente, contiene descripciones de aparatos ópticos (espejos cóncavos o convexos, espejos de Arquímedes, linterna mágica, ...) que a veces son simples juguetes para recreo, normalmente, de los nobles (Teatro catóptrico,...)” (BERMEJO; DÍAZ; LIRES, 2000, p. 48)

¹⁶⁵ Do original: “sus inventos y artilugios: algunos de ellos son realmente curiosos, pero casi siempre poco útiles” (DÍAZ DE BUSTAMANTE, 2000, p. 20).

¹⁶⁶ Para entender as motivações pessoais no desenvolvimento do que poderíamos chamar de armas luminosas, é preciso nos determos um pouco sobre a vida do autor, indissociável do contexto da guerra de religiões. Kircher vivenciou de muito perto esse conflito, como testemunham elementos biográficos relatados por Díaz de Bustamante (DÍAZ DE BUSTAMANTE, 2000). Em 1623, com vinte e um anos, após ter seguido estudos de Humanidades e ter ensinado grego na cidade alemã de Coblença, Kircher pede uma transferência para a universidade da cidade austríaca de Heiligenstadt. Como explica o autor, chegar nessa cidade, nessa época, era muito perigoso para uma figura como Kircher, pois era preciso passar por territórios protestantes, coisa que o padre jesuíta se recusava a fazer disfarçado, sobre pretexto de que “preferia morrer com os hábitos de sua ordem do que viajar com calma em roupas seculares” (*ibid.*, p.18, tradução nossa). Não é de admirar, portanto, que nessa ocasião ele tenha sido “surpreendido por um grupo de soldados

efeitos na sua produção: afinal ele estava no epicentro do poder institucional da Igreja, Roma, quando publicou o *Ars Magna Lucis Et Umbrae* em 1646 e 1671. Nesse período, o padre — que havia sido nomeado cardeal em 1636 — trabalhava como professor de Matemáticas no *Studium Urbis*, instituição de ensino e pesquisa da Igreja, antes de ser liberado da docência para poder dedicar-se plenamente a suas pesquisas a partir de 1646 (DÍAZ DE BUSTAMANTE, 2000, p. 19).

Além disso, as próprias afirmações de Kircher expõem suas intenções e nos aproximam da dimensão de projeto para qual se direciona o seu trabalho. Vejamos as implicações dessa questão, a partir prefácio do livro, em que o padre anuncia que, por meio dele, procura:

Deleitar o leitor curioso com alguma das raridades, curiosidades, paradoxos e prodígios escondidos debaixo da escuridão da Sombra e da neblina da Luz, *extraindo desses fenômenos utilidades raras e prodigiosas para os homens.* (KIRCHER *apud* BERMEJO; DÍAZ; LIRES, 2000, p. 43, tradução nossa, grifo nosso).¹⁶⁷

Às quais utilidades raras e prodigiosas poderia, aqui, se referir Kircher? Ao descrever suas experiências com a lanterna mágica, ele elenca algumas dessas possíveis utilidades:

Em nosso Colégio [Romano, da companhia dos jesuítas], geralmente exibimos quatro novidades em uma sala escura com *total estupefação daqueles que a elas assistem.* Se por outro lado, é algo muito digno de assistir, no entanto, com sua ajuda, podem ser exibidas até cenas satíricas completas, peças trágicas e afins, sequencialmente e ao vivo (KIRCHER, 2000, p.417, tradução nossa, grifo nosso).¹⁶⁸

protestantes que o capturaram e o espancaram, roubaram suas roupas e se prepararam para pendurá-lo da árvore mais próxima, enquanto ele, com grande tranquilidade, recomendava sua alma a Deus: sua conduta, sua calma e mansidão comoveu um dos soldados, que conseguiu que os outros poupassem a vida de Kircher, devolvessem suas roupas e livros intactos e até lhe dessem algum dinheiro.” (*ibid.*, p.18, tradução nossa) Trata-se de apenas um dos episódios em que Kircher teria escapado milagrosamente da morte e que contribuíram, como relata Díaz de Bustamante, ao enrijecimento de sua fé. Oito anos depois desse ocorrido, o padre vivencia outra ameaça protestante. Enquanto ele se dedicava ao ensino na cidade alemã de Wurtzburgo, teve uma premonição através de seus sonhos. Neles, teria visto, pela janela de seu quarto, homens armados cavando um poço no pátio, o que o teria alarmado a ponto de acordar seus colegas que, não percebendo nenhuma anormalidade, acreditaram ser uma alucinação de Kircher. Quase imediatamente depois, no entanto, as tropas protestantes entraram na cidade, provocando a dissolução da universidade, e o obrigando a fugir às pressas para a cidade próxima de Mainz (*ibid.*, p. 18). A biografia de Kircher parece indicar, portanto, que o padre jesuíta, ao experimentar esse conflito na primeira fileira, teria tido, além das obrigações de suas funções, bons motivos pessoais para se debruçar sobre tecnologias úteis no contexto da guerra das religiões.

¹⁶⁷ Do original : “Deleitar al lector curioso con alguna de las rarezas, curiosidades, paradojas y prodigios que se esconden bajo la oscuridad de la Sombra y de la niebla de la Luz, *extrayendo de estos fenómenos utilidades raras y prodigiosas para los hombres.*” (KIRCHER *apud* BERMEJO; DÍAZ; LIRES, 2000, p. 43, grifo nosso).

¹⁶⁸ Do original: “Nosotros, en nuestro Colegio, solemos exhibir 4 novedades en una habitación oscura *con sumo estupor de los que lo miran.* Por otro lado, es el asunto muy digno de verse, como quiera que, con su ayuda, se pueden exhibir incluso escenas satíricas completas, piezas teatrales trágicas y similares, por orden y en vivo.” (KIRCHER, 2000, p.417, grifo nosso).

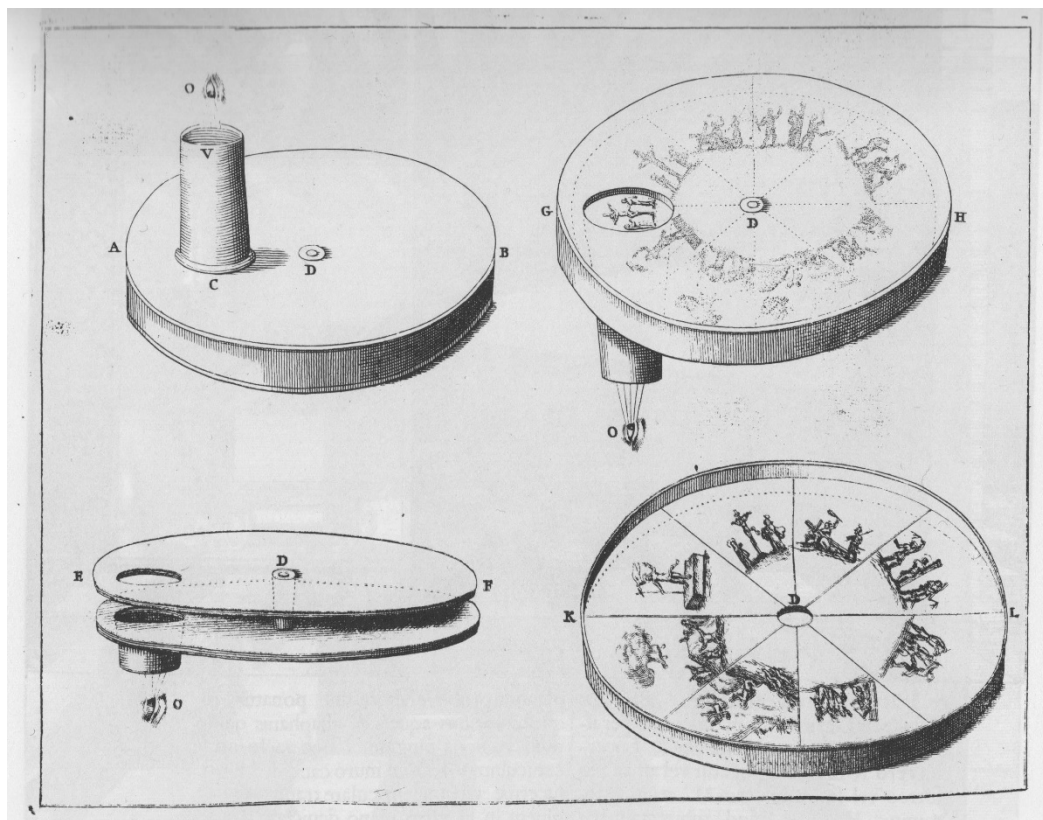
As utilidades no campo das artes do espetáculo, sua potência narrativa e trágica são, portanto, algumas das finalidades dessa digna invenção descrita por Kircher. O que nos interessa principalmente é o fato de que o autor tenha colocado, em primeiro lugar, a “estupefação” (*stupore*, no texto original em latim, palavra que poderíamos também traduzir por espanto ou surpresa) dos espectadores: um elemento que, longe de ser anódino, consideramos ponto fulcral, como buscaremos desenvolver mais à frente. Por ora, nos contentaremos a perceber que o próprio autor está, com esse livro, à procura de utilidades que extrapolem o campo do lazer.

Algumas das utilidades almejadas por Kircher parecem ser parcialmente desveladas em outra parte do livro, quando descreve o seu microscópio manifestador (*smicroscopium parastaticum*). Esse aparelho, de acordo com ele, permite a visualização individual de uma sequência de imagens em transparência, tal qual um moderno visualizador de diapositivas rotativas. Ele narra que, com o aparato, costumava-se

exibir a Paixão de Cristo, como mostra a figura KL. Com essa prática, da mesma maneira, será possível exibir qualquer história previamente desenhada em partes em uma superfície plana de vidro. Eu poderia dizer muitas coisas, neste lugar, sobre o uso deste microscópio, para ser extremamente útil para o deleite dos príncipes. Mas o leitor astuto perceberá facilmente da minha intenção a partir do que foi exposto. (KIRCHER, 2000, p. 418, tradução nossa).¹⁶⁹

¹⁶⁹ Do original: “exhibir la Pasión del Señor, como aparece en la figura KL. Con esta práctica, de igual manera, se permitirá exhibir cualquier historia dibujada por partes antes en una superficie plana de vidrio. Podría decir muchas cosas en este lugar sobre el uso de este microscopio, para ser magníficamente útil al deleite de los príncipes. Pero el lector sagaz percibirá fácilmente mi intención a partir de lo dicho.” (KIRCHER, 2000, p. 418).

Figura 30 – O microscópio manifestador (*smicroscopium parastaticum*) de Kircher



Fonte: Ilustração do livro *Ars Magna Lucis et Umbrae*: reprodução facsimilar da edição de 1671 com estudos introdutórios e versão ó galego e castelán (KIRCHER, 2000, p. 770)

Para além do deleite dos soberanos, Kircher deixa vislumbrar, de modo tácito, outras possíveis utilidades para sua invenção. A nosso ver, a justaposição das imagens da Paixão de Cristo e dessa afirmação não parece deixar dúvidas sobre essas intenções. A exibição dos sofrimentos de Cristo não buscaria catalisar a fé dos espectadores, mostrando a devoção como modelo a ser seguido por todo cristão? Não poderíamos ver, no microscópio manifestador, não apenas um dispositivo de instrução como também de evangelização que resplandece assim uma *luz catequizadora* sobre os indivíduos a ele expostos?¹⁷⁰ Se o padre jesuíta elenca possíveis utilidades para suas invenções, julgamos que outras — de administração positiva dos fiéis, diríamos — permanecem veladas e são apenas expressas de forma implícita.

Para melhor perceber as intenções por trás das utilidades esboçadas, analisaremos um dispositivo proposto no capítulo IV, incluído na parte dedicada à criptologia nova

¹⁷⁰ É necessário apreender essas estratégias de conversão, indissociáveis da história da religião cristã, em um contexto mais amplo. Como explica a filósofa e teóloga feminista brasileira Ivone Gerbara, a convicção dos cristãos da superioridade de suas crenças, enrijecido principalmente pelo centralismo e poder da Igreja Católica Romana, levou essa religião à considerar todas as demais religiões como inferiores e devendo, portanto, ser convertidas ao cristianismo (GEBARA, 2008, p.35).

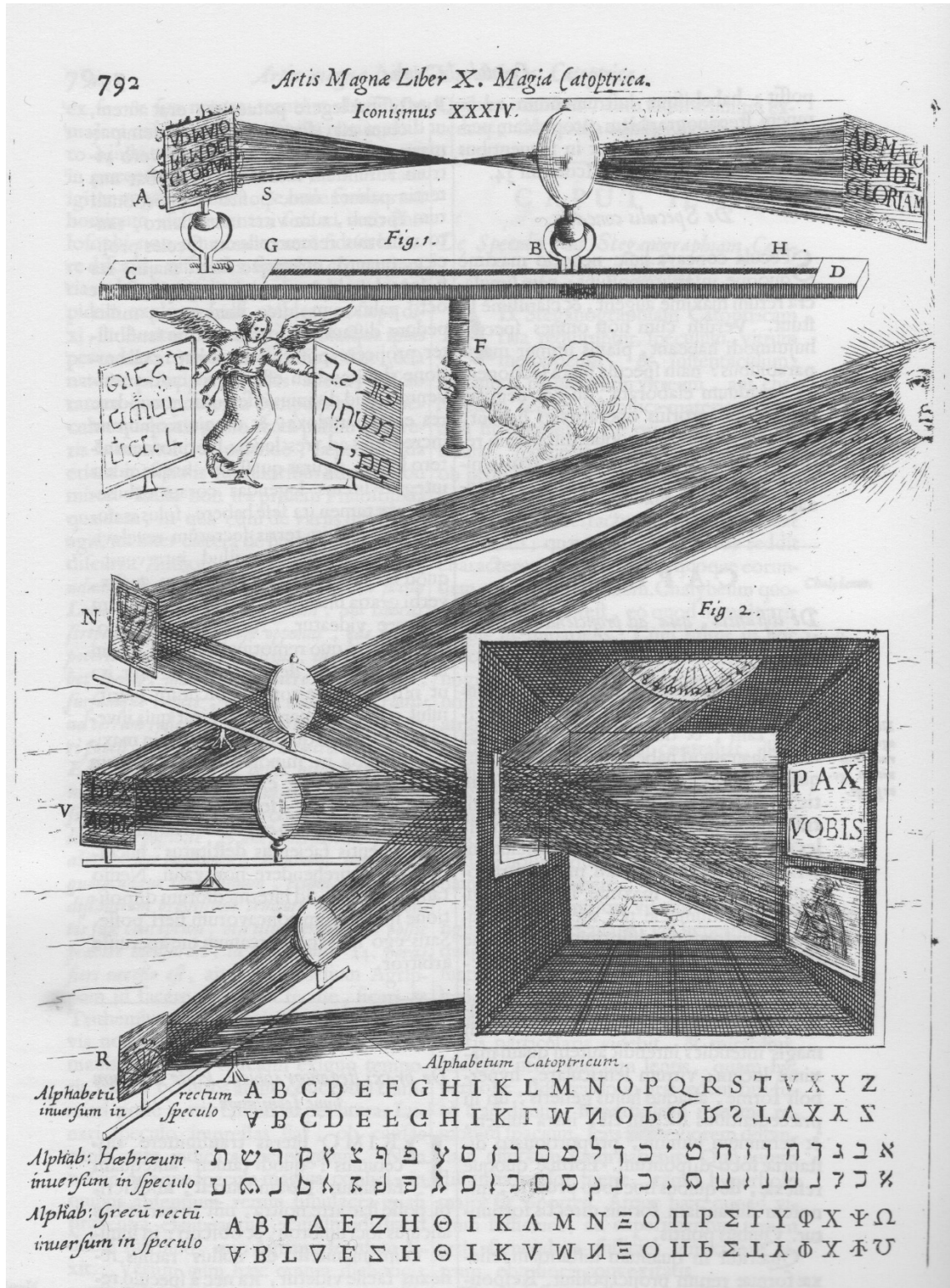
(KIRCHER, 2000, p. 436). Nele, o autor descreve um mecanismo que permite a transmissão de mensagens à distância:

Consequentemente, quem quiser colocar isso em prática, primeiro escreva o que deseja em tinta comum em um espelho plano A (...). Assim sendo, para comunicar um assunto a um amigo em um horário acordado, primeiro você o inscreve com uma fórmula solene em um espelho plano. Por exemplo, será solene uma fórmula desse tipo inscrita no espelho:

PARA A GLÓRIA MAIS EXCELENTE DE DEUS (KIRCHER, 2000, p. 436, tradução nossa).¹⁷¹

¹⁷¹ Do original: “En consecuencia, cualquiera que desease poner esto en práctica, que primero escriba lo que quiera con tinta simple en un espejo plano A. (...) En consecuencia, para comunicar a un amigo un asunto a una hora convenida, lo inscribirás primero con una fórmula solemne en un espejo plano. Por ejemplo, será solemne una fórmula de este tipo inscrita en el espejo: PARA LA MÁS EXCELSA GLORIA DE DIOS.” (KIRCHER, 2000, p. 436).

Figura 31 – Dispositivo de transmissão luminosa de texto



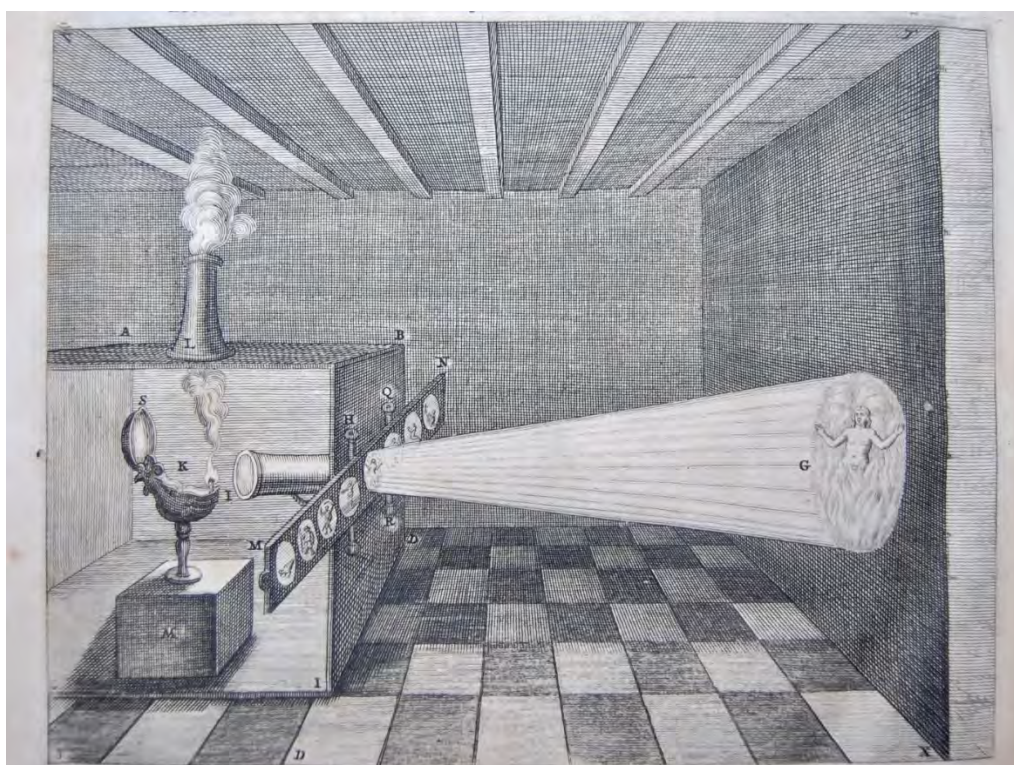
Fonte: Ilustração do livro *Ars Magna Lucis et Umbrae*: reprodução facsimilar da edição de 1671 com estudos introdutórios e versão ó galego e castelán (KIRCHER, 2000, p. 792)

É marcante o fato que, dentre as opções do que poderia ser escrito no espelho, o autor escolhe como exemplo uma afirmação de glorificação e reafirmação da fé. Poderíamos nos perguntar se as utilidades procuradas pelo padre não seriam, então, as de catalisar a fé por meio de diversos dispositivos ópticos, sendo assim proveitosos para a guerra de religiões do período. Nesse caso, poderíamos chamar essa luz de glorificação divina e, por extensão, o mecanismo de tal dispositivo, como *injunção luminosa à fé* (ou *luminosa palavra de ordem*), expressão representativa das utilidades ambicionadas pelo padre jesuíta.

Essa motivação bélica da luz kircheriana é assinalada por Kittler em seu livro *Mídias óticas*, no qual lê, em *Ars Magna Lucis e Umbrae*, a proposta da utilização de uma nova ótica como arte da guerra e da religião. Para sustentar essa ideia, descreve uma ilustração da lanterna mágica no livro de Kircher:

vemos uma lâmpada a óleo e, em frente à lâmpada, uma série horizontal de placas de vidro pintadas, todas esperando sua vez de (quase como no cinema) serem introduzidas no raio de luz e assim projetadas; sobretudo, vemos na escura parede oposta o efeito de projeção daquela placa que nesse momento está imersa no cone de luz da lâmpada a óleo: um homem despido e chamas que lambem suas pernas até o quadril (KITTLER, 2016, p. 106).

Figura 32 – Desenho de projeção da lanterna mágica



Fonte: Ilustração do livro *Ars Magna Lucis et Umbrae*: reprodução facsimilar da edição de 1671 com estudos introdutórios e versão ó galego e castelán (KIRCHER, 2000, p.768)

Essas chamas, julga o autor, deviam ser facilmente associadas as do inferno. As razões da utilização de tal dispositivo, apresentando imagens diabólicas, não são de difícil compreensão. O próprio Kircher as expõe:

Essa representação das imagens e sombras em quartos escuros é muito mais aterrorizadora do que à luz do Sol. Essa arte poderia impedir facilmente que pessoas ímpias praticassem muitos vícios / se a imagem do diabo fosse desenhada no espelho e projetada em um lugar sombrio. (KIRCHER *apud* KITTLER, 2016, p. 107).

A partir da afirmação, percebemos como a utilização da lanterna mágica pelo padre ambicionava projetar, através de sua luz, um sentimento de medo que permitisse uma forma de controle sobre os indivíduos. A intensidade da submersão sensorial e emocional procurada é proporcional à ambição pela influência sobre os corpos. Através dessa *luz de cruzada* visava-se uma influência sobre pensamentos e ações, já que, como afirma o jesuíta, tal aparelho permitiria afastar os sujeitos do caminho do vício.¹⁷²

Além disso, a lanterna mágica expressa o desejo por um controle de maior alcance. Como nota Kittler, o dispositivo de projeção de Kircher permitia simular para as massas o que os exercícios de meditação de Loloya — e, acrescentaríamos, o microscópio manifestador — pretendiam fazer de modo individual. O fato de que numerosos jesuítas estivessem envolvidos em experimentações com lanternas mágicas, conclui o teórico alemão, já é prova de seu “emprego instrucional e talvez até missionário e doutrinário” (KITTLER, 2016, p. 107). Uma instrumentalização que, para alcançar um domínio sobre os fiéis, recorreria à lógica previamente exposta da administração da insegurança como força de dominação.

Essa finalidade estratégica se desvela em outro exemplo exposto por Kircher na secção “*METAMORFOSIS II: Exhibir en medio de las tieblas variados espetáculos*”, da terceira parte do livro (KIRCHER, 2000, p. 429). Ao descrever um dispositivo que permite a exibição de espetáculos ou aparições luminosas em meio às trevas, o autor também relata que leu,

na História dos Árabes, intitulada *Dakerellichriphin*, que um rei árabe de Bagdá, um grande filósofo, fez coisas admiráveis com a ajuda de tal máquina, para atormentar seus súditos tanto quanto quisesse com esses presságios ilusórios, e com aparições, ainda mais facilmente, porque aqueles acreditavam

¹⁷² Um projeto de tornar virtuoso o indivíduo através da luz, o que se aproxima de nossa hipótese sobre o efeito da luz das lanternas dos mortos.

que o fenômeno acontecia da maneira mais simples, vindo do céu (*ibid.*, p. 429, tradução nossa).¹⁷³

Qual seria o seu interesse nesse episódio, um rei atormentando seus súditos? Trata-se, a nosso ver, de uma forma de Kircher assinalar consciência sobre o poder desse disposto de influenciar e controlar os sujeitos, possibilitado pela ilusão e crença no caráter divino das aparições. De novo, como no caso do microscópio manifestador e da lanterna mágica, os exemplos escolhidos pelo autor não nos parecem desprovidos de intenções tácitas, como perceberia “o leitor astuto”, tomando como referência apenas sua exposição (*ibid.*, p. 418)

Por fim, essas intenções de Kircher aparecem em outros campos de estudo em que o padre jesuíta investiu. É o caso da Música e Acústica, como relatam Bremejo, Díaz e Lires, em que sua obra *Musurgia Universalis* intenta

inter-relacionar os efeitos da *musica instrumentalis* — música tal como a entendemos hoje — com os temperamentos e estados de ânimo do ser humano, em sua alma, que produz continuamente a música humana. As ressonâncias entre uma e outra devem ser, então, aquelas que produzem as diferentes reações e emoções antes de uma ou outra composição (BERMEJO; DÍAZ; LIRES, 2000, p. 41, tradução nossa).¹⁷⁴

A sua teorização sobre as relações entre música e efeitos psicológicos e emocionais não revelaria um interesse pelo desenvolvimento de tecnologias de controle que ultrapassariam o campo visual para ganhar, também, o campo auditivo?¹⁷⁵

À luz desses diferentes argumentos, percebemos que existem boas razões para considerar que os dispositivos óptico-luminosos desenvolvidos por Kircher tenham servido a interesses e estratégias da Igreja cristã, estabelecendo-se, dessa forma, como instrumentos de poder. Uma hipótese que ganha força quando evidenciado o caráter “econômico” de tais dispositivos, como buscaremos explicitar a seguir.

¹⁷³ Do original: “en la Historia de los Árabes, que se titula Dakerellichriphin, que un rey árabe de Bagdad, varón filósofo, realizó cosas admirables con ayuda de una máquina de este tipo, para atormentar a sus súbditos todo lo que quisiese con portentos ilusorios semejantes, y con apariciones, tanto más fácilmente cuanto aquéllos creían que aquello sucedía de la manera más sencilla, viniendo del cielo.” (KIRCHER, 2000, p. 429).

¹⁷⁴ Do original: “interrelacionar los efectos de la música tal como la entendemos hoy en día, la *musica instrumentalis* con los temperamentos y estados de ánimo del ser humano, en su alma, que continuamente produce la música humana. Las resonancias entre una y otra deberán de ser, pues, las que producen las diferentes reacciones y emociones ante una u otra composición.” (BERMEJO; DÍAZ; LIRES, 2000, p. 41).

¹⁷⁵ Nessa perspectiva, é interessante lembrar da maneira como, na religião cristã, não apenas sensações visuais, mas também olfativas e sonoras (cantos, órgão, sinos etc.) participam de estratégias de exaltação da liturgia bem como de ocupação do espaço perceptivo.

As obras de Kircher à luz do conceito de economia

Gostaríamos, agora, para melhor defender nossa hipótese, de nos deter sobre os modos operantes dos aparatos kircherianos. Acreditamos que os diversos dispositivos do jesuíta possam ser encarados enquanto instrumentalização econômica da luz, operando segundo o modelo de estratégia emocional da *oikonomia* tal como evidenciado por Mondzain (2013).

Em primeiro lugar, salientamos como o próprio contexto de representação contribui, certas vezes, para a catalisação do efeito emocional produzido sobre os espectadores pelas imagens propostas nas experiências de Kircher. Como explicam Díaz, Bermejo e Lires, a frágil intensidade das luzes artificiais existentes na época (velas e lâmpadas de azeite), ainda que fortalecida pelo uso de espelhos côncavos ou parabólicos, constrangia à realização das projeções de lanterna mágica em salas escuras ou semi-escuras (BERMEJO; DÍAZ; LIRES, 2000, p.49). A nosso ver, tal cenário de penumbra — ao despertar o medo atávico do homem pela escuridão —, participaria da catalisação das emoções, principalmente aquelas de insegurança experimentadas pela plateia diante das imagens.¹⁷⁶ O que corrobora a preconização de Kircher quando julga que tais representações poderiam produzir efeitos virtuosos sobre a plateia “se a imagem do Diabo fosse desenhada no espelho e *projetada em um lugar sombrio*” (KIRCHER *apud* KITTLER, 2016, p. 107, grifo nosso).

Nessa atmosfera propícia à insegurança, o padre jesuíta propõe, de acordo com as ilustrações do livro, a projeção de imagens nada tranquilizadoras: na primeira ilustração

¹⁷⁶ Como se explicaria esse medo atávico da escuridão, uma fobia tão amplamente disseminada? Trata-se de uma questão complexa que possui não apenas fatores genéticos — o medo da escuridão seria, desse ponto de vista, uma característica aleatória geneticamente codificada que teria se tornado dominante, na população humana, devido a maior sobrevivência desse grupo na população ao longo do tempo (THE BASIC OF EVOLUTION, [s.d.]) — como também fatores culturais. Abordando esse segundo aspecto da questão, o teórico inglês das mídias Sean Cubbit argumenta, em *The practice of light* (2014), que essa fobia — uma das mais amplamente compartilhada e assustadora — se explicaria pela potência evocadora da escuridão, do preto, propondo pensar esse último como a “presença de uma ausência” (CUBBIT, 2014). Ou seja, trata-se de considerar a escuridão na sua qualidade de repositório de fantasmas, ameaças e monstruosidades. Uma outra abordagem, porém, compatível e até mesmo, a nosso ver, convergindo com aquela de Cubbit, é a do filósofo francês Michaël Fœssel que propõe pensar a noite como um período de desregulamento dos sentidos, levando a uma profusão de impressões conflituosas entre os diversos sentidos (o que se vê não corresponde àquilo que se ouve ou àquilo que se toca, por exemplo). Para o filósofo, é esse abalo dos sentidos que contribuiria para a surpresa e o drama de qualquer evento imprevisto (FÆSSEL, 2017). Ou seja, nessa segunda perspectiva, diríamos que a escuridão, ao colocar o sistema perceptivo em choque, contribui para a maior sensibilidade do indivíduo, que se encontra reagindo às experiências do mundo à flor da pele. Enfim, considerando os aspectos culturais, é importante ressaltar que essa pesquisa visa, também, assinalar como o pensamento da luz na cultura ocidental é perpassado por raízes judaico-cristãs. Nessa perspectiva, busca-se apresentar de que forma esses valores não apenas promoveram, como também perpetuam, a supremacia da luz em oposição à estigmatização da escuridão.

da lanterna mágica, reproduzida pela Figura 32 acima, vemos a imagem de um homem queimando em meio à chamas (KIRCHER, 2000, p. 768). Na segunda, reproduzida pela Figura 33 abaixo, projeta-se um esqueleto carregando uma foice e o que parece uma clepsidra na outra mão (*ibid.*, p. 769). Logo, diante de tais imagens em penumbra, não é de admirar que a exposição às projeções da lanterna mágica possa, como descreve o padre em diversas partes do livro, ter suscitado reações emocionais fortes.

A julgarmos pela definição da lanterna mágica em um dicionário de 1727, essas finalidades emocionais do dispositivo teriam sido frequentes na época (pelo menos no século seguinte à vida de Kircher, data da publicação do dicionário). Nele, o dispositivo é descrito como “uma pequena máquina de ótica que permite mostrar na escuridão, em uma parede branca, vários espectros e monstros tão horríveis que aquele que não conhece seu segredo acredita que acontece por mágica.” (ROBERTSON *apud* FOLGAR DE LA CALLE, 2000, p.57, tradução nossa).¹⁷⁷ Podemos, portanto, nos perguntar se Kircher não teria também, para além da contribuição na difusão da lanterna mágica (BERMEJO; DÍAZ; LIRES, 2000, p. 41), sido responsável pela difusão do medo e da insegurança, úteis ao exercício de um domínio sobre os fiéis pela Igreja cristã.

Nesse sentido, ao percorrermos as experiências propostas pelo padre, é marcante também a recorrência da preocupação com o ocultamento do dispositivo no intuito de potencializar as reações emocionais do espectador. No “Problema IV” da terceira parte do livro, dedicado à construção da lanterna mágica, ele apresenta o aparato que, como ressalta, suscita grande espanto nos espectadores diante das imagens projetadas (KIRCHER, 2000, p. 417). Um dispositivo que julga merecer a alcunha de mágico e taumátúrgico (aquele que realiza milagres), na medida em que permite a “representação maravilhosa de tudo e qualquer coisa em uma sala escura ou no silêncio de uma noite tranquila” (*ibid.*, tradução nossa).¹⁷⁸ Para conseguir tal representação, o padre jesuíta descreve os passos para a construção do instrumento, composto por uma lanterna artificial (intensificada por um espelho côncavo); uma chaminé (que permite a evacuação do calor

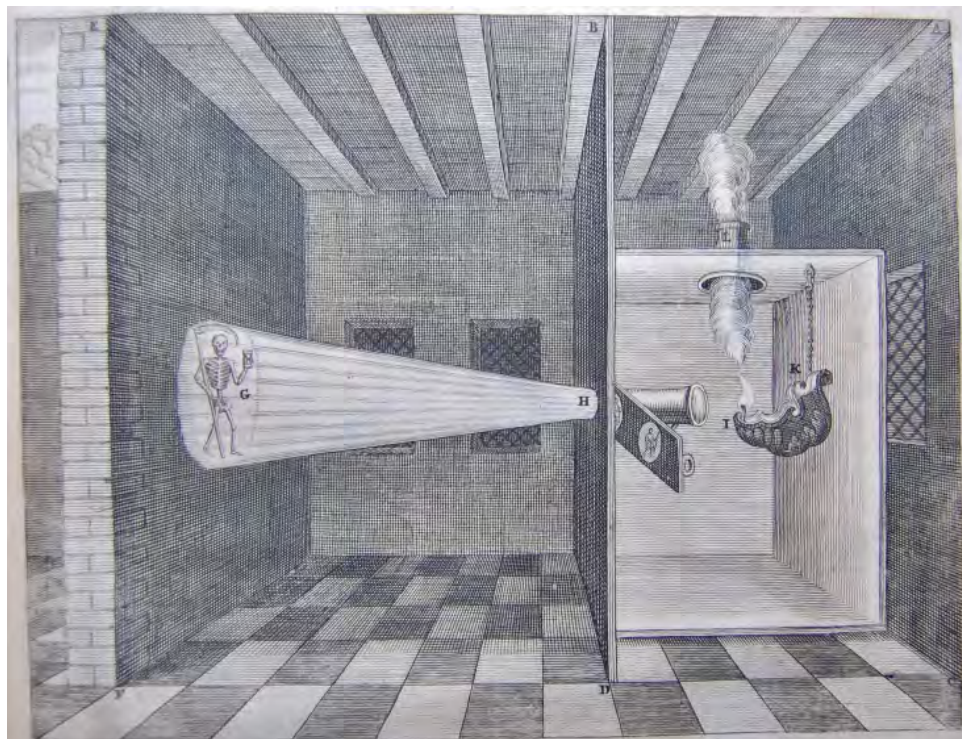
¹⁷⁷ Do original: “La *lanterne magique* est une petite machine d’Optique, qui fait voir dans l’obscurité sur une muraille blanche plusieurs spectres & monstres si affreux, que celui que n’en sçais pas le secret, croit que cela se fait par magie.” (ROBERTSON *apud* FOLGAR DE LA CALLE, 2000, p. 57).

¹⁷⁸ Do original: “Todo esto he retomado aquí con más detalle, para que los lectores descubriesen el origen de donde estos nuevos misterios de la linterna (que con toda razón creemos que puede ser llamada mágica y de taumaturgo, por una representación maravillosa de cosas cualesquiera finalmente en una habitación oscura o en el silencio de una noche tranquila)” (KIRCHER, 2000, p. 417).

da lanterna); uma lente de vidro (concentrando a luz); e, por fim, um vidro plano transparente em que se desenha a imagem que se quer projetar.¹⁷⁹

Além disso, Kircher recomenda que se esconda o dispositivo em algum cômodo adjacente, como se pode observar na ilustração do livro reproduzida pela figura abaixo (KIRCHER, 2000, p. 769).

Figura 33 – Desenho de projeção da lanterna mágica



Fonte: Ilustração do livro *Ars Magna Lucis et Umbrae*: reprodução facsimilar da edição de 1671 com estudos introdutórios e versão ó galego e castelán (KIRCHER, 2000, p.769)

Aqui, a lanterna mágica encontra-se isolada e escondida atrás de um tipo de tapadeira de madeira, permitindo um maior efeito de admiração. Ele descreve:

Essa manifestação das coisas ocorrerá com a maior *admiração* dos espectadores, se a lanterna for colocada em uma sala separada ABCD, e o pequeno tubo for inserido na parede BD no lugar H, como dissemos; porque, então, na sala anexa BDEF, na parede oposta G, as imagens aparecerão inscritas no paralelogramo, felizes, tristes, horríveis e formidáveis, além de prodigiosas, *devido à ignorância de quem as olha*, delineadas ao mesmo tempo com frases e escritas feitas em vidro. (KIRCHER, 2000, p. 418, tradução nossa, grifo nosso).¹⁸⁰

¹⁷⁹ Kircher descreve também uma peça deslizante que pode conter diversos vidros desenhados e permite, desse modo, a apresentação em sequência de imagens, prefigurando de certa forma um espetáculo cinematográfico.

¹⁸⁰ Do original: “Esta manifestación de las cosas se producirá con mayor admiración de los espectadores, si se pone la linterna en una habitación separada ABCD, y se introduce el pequeño tubo en el muro BD en

Kircher recomenda o ocultamento do dispositivo, dessa forma, escondendo a origem das imagens apresentadas, que, portanto, se tornam de ordem mágica ou divina para um espectador inadvertido. Nesse sentido, considera de fundamental importância a ignorância do espectador como condição à potencialização emocional do espetáculo. No texto original em latim, são utilizadas as palavras *admiratione* e *stupore* para descrever os efeitos desses diversos dispositivos sobre a plateia. *Admiratione* possui o duplo sentido tanto de admiração, fascínio quanto de espanto e surpresa (FARIA, 1962, p. 33). *Stupore*, por sua vez, aponta para a ideia de entorpecimento, de estupefação, de pasmo (*ibid.*, p. 949). Ocultar o dispositivo seria, portanto, parte de uma dupla estratégia de fascinação e assombro do espectador.

Tais finalidades emocionais dos dispositivos kircherianos convergem para a dimensão afetiva do discurso econômico, tal como apontado por Mondzain em *Imagem, ícone, economia* (2013). No livro, a filósofa explica que os padres dos primeiros séculos do cristianismo tinham convicção de que a verdade, para fazer autoridade, deveria se apoiar em uma potência afetiva, através do acesso direto às emoções. Para sua argumentação, ela analisa os verbetes “Emocionar” e “Precauções oratórias”, da *Encyclopédie théologique*, o que julga ser revelador dos ensinamentos dos padres fundadores da Igreja. Neles, afirma-se que o

orador verdadeiramente eloquente não é o que se limita a instruir e agradar; para atingir a perfeição, é preciso, além disso, emocionar os corações, revolver as paixões e determinar as vontades mais rebeldes (...). A graça de pura luz é a graça do Criador. Ela bastava ao homem inocente; mas a graça do Redentor, a graça medicinal, encerra também o deleite: o homem pecador necessita dele (...). Ainda que vosso discurso tivesse brilho, o verdadeiro, aquele brilho puro e próprio da verdade, vosso discurso não passaria de uma geleira bela, porém fria. É preciso ver nele uma luz acompanhada de calor, atividade e força (*apud* MONDZAIN, 2013, p. 83).

A utilização, no artigo, de uma metáfora luminosa nos parece reveladora não só do potencial emocional da luz como também de sua possível instrumentalização pela Igreja. Seguindo a lógica própria ao conceito de economia, um discurso deve, portanto, para ser eficiente, se endereçar às vísceras, emocionar através dessa “doce violência que ele impõe ao coração e ao espírito” (*ibid.*, p. 84) e à qual é muito difícil não se render. Trata-se, em suma, como assinala a filósofa, de “comover para convencer e obter uma mudança de

el lugar H del modo que dijimos; porque, entonces, en la habitación adjunta BDEF, en el muro opuesto G, aparecerán las imágenes cualesquiera inscritas en el paralelogramo, alegres, tristes horribles y formidables, además de prodigiosas, a causa del desconocimiento de los que las miran, delineadas al mismo tiempo con frases y escrituras delineadas en vidrio.” (KIRCHER, 2000, p. 418).

atitude” (*ibid.*, p.83), ideia que nos parece contribuir amplamente para a compreensão dos aparatos desenvolvidos por Kircher.¹⁸¹

Além disso, a preocupação do padre jesuíta por tornar invisíveis os dispositivos das experiências revela uma ambiguidade em seu gesto que nos parece se aproximar da própria ambiguidade do conceito de economia. Por um lado, a obra de Kircher se inscreve na perspectiva da luta da ciência moderna contra o obscurantismo, ao denotar uma preocupação em explicar empiricamente fenômenos estranhos e maravilhosos da natureza, impedindo que a eles se atribuíssem causas obscuras ou simplesmente sobrenaturais (BERMEJO; DÍAZ; LIRES, 2000, p. 44).¹⁸² Trata-se, de certa forma, como assinalam os autores, de produzir o “exorcismo contra reformista da magia natural; (...) [no] intuito de proporcionar uma grande síntese da magia natural, depurada de todo fermento perigoso” (DE MARTINO *apud ibid.*, p. 46, tradução nossa).¹⁸³

Por outro lado, as recomendações de Kircher pelo ocultamento do dispositivo usado nas experiências — o que favorecia, dessa maneira, a crença no caráter sobrenatural de tais aparições — parecem ir de encontro a seu próprio combate contra o obscurantismo.¹⁸⁴ Uma contradição apenas em aparência se julgarmos pela dimensão santamente estratégica da economia, tal como assinalada por Mondzain (MONDZAIN, 2013). Segunda a lógica econômica, prevalece, em todos os casos, a finalidade almejada sobre os meios. Nessa perspectiva, o discurso deve se adaptar economicamente não só às

¹⁸¹ Podemos nos perguntar se a monitoração das emoções oferecida por dispositivos contemporâneos de reconhecimento facial presentes em certas igrejas (RUDNITZKI, 2019) não manifestaria também a busca por um controle emocional que permitisse uma melhor eficiência persuasiva. Uma lógica “econômica” que se encontraria hoje também em corporações capitalistas, se considerarmos como Rudnitzki e Oliveira apontam para os investimentos realizados por Facebook no desenvolvimento de tecnologias de análise de emoções com potencial de “modulação do comportamento do usuário” (RUDNITZKI; OLIVEIRA, 2019).

¹⁸² Ainda que o livro *Ars Magna Lucis Et Umbrae* trate de magia, esse termo não remete, para Kircher, apenas a uma dimensão sobrenatural. No prefácio do livro, ele esclarece que não abordará a magia falaciosa, impura e ímpia, fruta dos ensinamentos do demônio, que todo cristão deve abominar; senão aquela legítima. Especificamente, é a magia ativa que inspira o livro, permitindo a realização de diversos prodígios que, às vezes, podem ser acusados como maléficas artimanhas, acusação que o próprio padre vivenciou, como relata Díaz de Bustamante em seu texto de apresentação. Na sua juventude, enquanto estudava e ensinava na cidade alemã de Coblença, Kircher usava sua excepcional habilidade para o desenvolvimento de aparatos a serviço da elaboração de espetáculos. Durante uma representação de pirotecnia, na qual usava um cenário animado, suspeitou-se do uso de magia negra pelo padre, que foi constrangido a revelar o mecanismo desses artifícios, para afastar essas dúvidas. Foi esse episódio que lhe proporcionou um *mecenas* para se dedicar à investigação de experimentos e curiosidades, sendo liberado de suas funções docentes (DÍAZ DE BUSTAMANTE, 2000, p. 18).

¹⁸³ Do original: “el exorcismo contrarreformista de la magia natural; el intento de proporcionar una gran sinopsis de magia natural, depurada de todo fermento peligroso.” (DE MARTINO *apud* BERMEJO; DÍAZ; LIRES, 2000, p.46).

¹⁸⁴ Uma luta que, todavia, se encontra limitada pela constante negociação com os dogmas da religião cristã presente na obra de Kircher, como assinalam Bermejo, Díaz e Lires (BERMEJO; DÍAZ; LIRES, 2000, p.43).

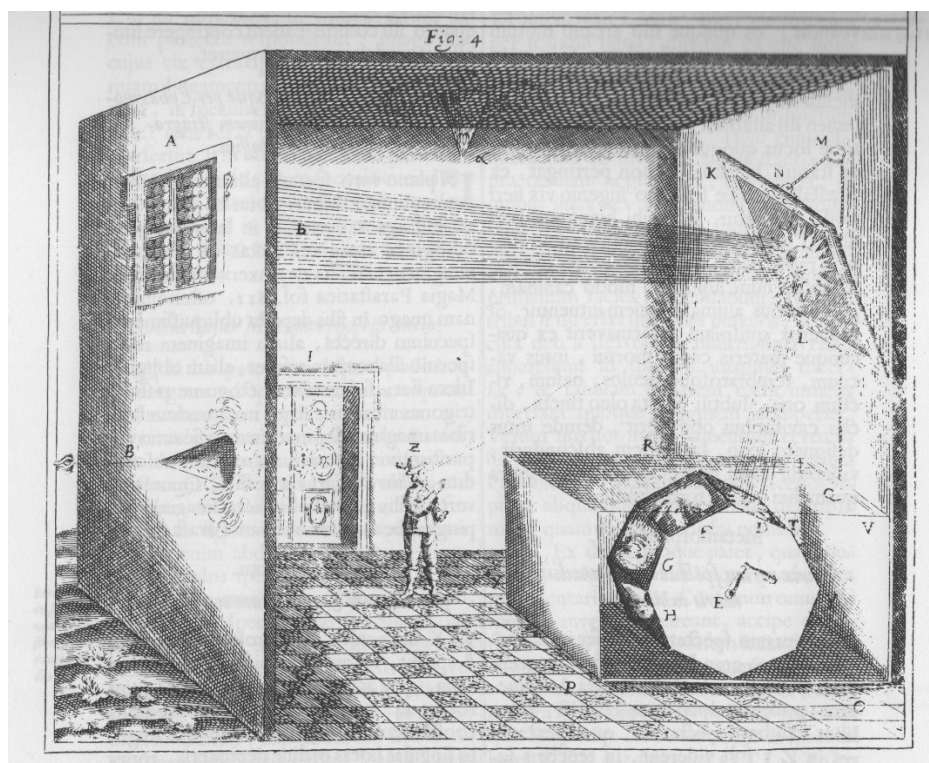
circunstâncias como também às qualidades e à altura espiritual dos ouvintes, podendo até mesmo, se necessário, recorrer a artimanhas ou mentiras. Mondzain explica a justificativa de tais recursos pela lógica econômica:

Se Deus julgou útil usar de astúcia com aqueles que só acreditam no que veem, aceitando promover no visível a figura econômica de sua visibilidade filial, então, por sua vez, os que têm na Terra o encargo [*oikonomos*] de servir a ele poderão silenciar a verdade, ou usar de artifícios com o inimigo, desde que pratiquem uma acomodação não transgressiva [*oikonomia*] com um objetivo salutar, tanto no tocante às almas quanto às instituições (MONDZAIN, 2013, p. 70).

A astúcia divina é, portanto, permitida aos homens a partir do momento em que se conforma aos dogmas e objetivos da Igreja. João Crisóstomo, arcebispo de Constantinopla do século IV e figura importante dos primeiros tempos do cristianismo, vai até mesmo defender, em seu tratado *Sur le sacerdoce*, que “não se devia dar a isso o nome de trapaça, mas de economia, sabedoria, meio capaz de encontrar soluções nos casos insolúveis e de reparar as faltas de uma alma”, ressaltando, dessa maneira, a operatividade do conceito (CRISÓSTOMO *apud* MONDZAIN, 2013, p. 80). Consideramos, nessa perspectiva, que os dispositivos kircherianos, ao buscar enganar o observador e produzir ilusões, configuram-se como aparatos eminentemente trapaceiros. Esse trapacear, que evoca no espectador a crença em eventos sobrenaturais ou demoníacos, poderia ser justificado, de acordo com a dimensão santamente estratégica, por sua eficácia persuasiva e, portanto, os nomearíamos dispositivos econômicos.

Ademais, não é o único momento em que o padre jesuíta enfatiza a importância de tal dissimulação. Na seção “Metamorfosis I” da terceira parte do livro, Kircher expõe experiências de metamorfoses óticas através de um teatro catóptrico. O aparato descrito pelo padre jesuíta permitiria a transformação dos homens em qualquer animal, ao ser apresentada a imagem de algum desse no lugar do reflexo do sujeito observador do espelho, de tal modo que aquele “se crê convertido em outro animal” (KIRCHER, 2000, p. 428, tradução nossa).

Figura 34 – Dispositivo de metamorfoses catóptricas



Fonte: Ilustração do livro *Ars Magna Lucis et Umbrae*: reprodução facsimilar da edição de 1671 com estudos introdutórios e versão ó galego e castelán (KIRCHER, 2000, p.783)

No texto, Kircher elenca os elementos necessários para a realização de tal prodígio: o dispositivo necessita de um espelho móvel, uma entrada de luz natural, uma roda em que possam ser apresentadas pinturas de diversos animais e, por fim — o que nos interessa mais aqui —, uma caixa ocultando o dispositivo. Ele descreve:

Em cada lado, devem ser pintadas cabeças de qualquer animal apoiadas num pescoço humano; a versátil máquina será fechada por todos os lados, para que nenhuma das pinturas possa ser vista, exceto aquela que se opõe ao espelho (*ibid.*, tradução nossa, grifo nosso).¹⁸⁵

A ocultação do dispositivo, enfatizada no trecho, era o que permitiria a ilusão de metamorfose para o observador. O autor aproveita, mais uma vez, da ignorância do espectador para potencializar o efeito de surpresa produzido por tal transformação. Uma busca de catalisação da resposta emocional desenvolvida por Kircher, ao propor variações do mesmo dispositivo:

Tudo isso se aproximará quase de feitiços, se você construísse uma cabeça sólida de algum animal, coberta com pelos naturais, e cujos olhos feitos de vidro esmaltado pudessem se mover por meio de cordas ou de outro

¹⁸⁵ Do original: “En cada uno de los lados, se ha de pintar cualesquiera cabezas de animales apoyadas sobre un cuello humano; se cerrará por todas las partes la máquina versátil, de manera que nada de las pinturas pueda ser visto, salvo aquélla que se opone al espejo” (KIRCHER, 2000, p. 428).

dispositivo; da mesma forma, a boca deve ser aberta e fechada movida com um fio secreto. Eu digo que se essa simulação incluísse a máquina de tal maneira que ela não pudesse ser vista em nenhum outro lugar, a não ser que a luz deslizasse sobre ela, e que o local da abertura também fosse tão alto que a altura humana não o atingisse; você alcançará o que dificilmente se acredita que possa ser alcançado com a engenhosidade humana. Eu tenho uma máquina desse tipo que atrai a admiração de todos, enquanto os espectadores observam, em vez do rosto natural, aquele de um lobo, de um canino e de outro animal. Do mesmo modo, se alguém formasse, de qualquer material, a cabeça de um morto, — vazio por dentro e com olhos, nariz, a cavidade da boca perfurada, manchada de óleo com papel fino, você cobrirá essas cavidades; então, dentro, no local designado, uma lâmpada será escondida —; aparecerá sem dúvida um espetáculo formidável, sobre o qual quase não se tem palavras (*ibid.*, p. 428, tradução nossa).¹⁸⁶

O padre enfatiza o sentimento de admiração-assombro produzido por tal dispositivo de ilusão, de tal modo que não haveria palavras capazes de descrevê-lo. Ora, é justamente o que autoriza e estimula a economia do discurso desvelada por Mondzain: a busca e o uso de meios e técnicas mais eficientes do que as palavras. As variações do dispositivo descritas pelo padre jesuíta são literalmente assustadoras, o que fortalece nossa hipótese da instrumentalização do medo através da luz como meio de influência sobre os indivíduos.

Voltemos à citação que Mondzain faz, no seu livro, do verbete “Emocionar”, da *Encyclopédie théologique*, a fim de explicitar essa relação. Nela, estipula-se que o discurso, para ser eficiente, precisa estar acompanhado de uma luz com “calor, atividade e força” (MONDZAIN, 2013, p. 83). Tal ideia é explicitada através da seguinte metáfora:

É preciso que ela seja um desses espelhos em que a pessoa se vê tal como é, enquanto, além disso, vê formar-se nele uma chama capaz de consumir e purificar. É prejudicial às verdades cristãs expô-las friamente (ibid., grifo nosso).

A convergência entre as experiências de Kircher e a explicação da *Encyclopédie théologique* é notável: o teatro catóptrico kircheriano nos parece uma aplicação paradigmática da economia discursiva, que, para alcançar uma maior eficácia, deve também se endereçar às emoções, suspendendo através dos sentidos, de certa forma, a

¹⁸⁶ Do original: “Todo esto se acercará casi a los hechizos, si construyeses una cabeza sólida de algún animal, recubierta con su pelo natural, cuyos ojos fabricados de cristal esmaltado puedas mover con cuerdas, o con otro artificio; así mismo, la boca ha de abrirse y cerrarse movida con un hilo secreto. Digo que, si este simulacro incluyeses así a la máquina, de manera que no pueda verse en ningún otro lugar, a no ser en el que la luz se desliza sobre aquel, y el lugar de la abertura también se constituirá tan alto, que la estatura humana no lo alcance, conseguirás lo que apenas se crea que puede lograrse con un ingenio humano. Tengo una máquina de este tipo que a todos arrebató a una ingente admiración, en tanto que, los espectadores observan, en lugar del rostro natural, ya uno de lobo, ya uno canino, ya de otro animal. Así mismo, si alguno formase de cualquier materia una cabeza de muerto, vacía por dentro, y con los ojos, la nariz, el hueco de la boca agujereados, untado con aceite un papel fino, cubrirás dichas cavidades; a continuación, dentro, en el lugar designado, se esconderá una lámpara; aparecerá sin duda un espectáculo formidable sobre el que apenas hay palabras.” (KIRCHER, 2000, p. 428).

razão crítica daquele a que se endereça. Os diversos dispositivos de Kircher testemunham a busca pela eficiência emocional do discurso nem que seja necessário, para tal, expor o observador à imagem de um homem — com a qual poderá e deverá facilmente se identificar —, sendo consumido pelas chamas ou, ainda, refletir sua imagem transmutada em monstro ou espectro.

Para caracterizar as relações que a imagem estabelece com a visibilidade, a filósofa Mondzain propõe uma distinção que julgamos fértil para nossa análise das instrumentalizações da luz envolvidas em estratégias de poder. Por um lado, ela assinala a existência de “operações incorporantes”, que designam estratégias imagéticas eclesiais nas quais o espectador se encontra em uma situação de fusão ou confusão com a imagem, impossibilitando uma distância crítica em relação a essa. De outro modo, as “operações encarnantes” possibilitam, por meio da imagem, a presença da ausência divina, fazendo-se “carne” vazia de sua presença real ainda que plena de sua ausência. Assim, tendo o ícone com um exemplo, a imagem se torna um caminho possível do olhar em direção ao divino.

A autora lembra que a religião cristã foi a primeira e única doutrina monoteísta a ter feito da imagem a insígnia de seu poder como também o instrumento de suas conquistas (MONDZAIN, 2009, p.8). Ela assinala que a Igreja recorreu a ambas estratégias, tanto às operações encarnantes que “restituíram vida e liberdade às imagens” quanto às operações incorporantes que “se apoderavam, com violência, dos corpos e dos espíritos que pretendiam submeter” (*ibid.*, p. 27), servindo, dessa forma, à afirmação e consolidação da autoridade eclesial. Ela explica que:

enquanto instituição temporal que quer adquirir um poder e conservá-lo, a Igreja agiu como todos os ditadores, produzindo visibilidades programáticas, feitas para comunicar uma mensagem unívoca. Assim, a imagética (*imagerie*) serve as operações de incorporação, a imagem é absorvida como uma substância com a qual o incorporado se identifica, com a qual se funde, sem réplica e sem palavra (*ibid.*, p. 33).

Para Mondzain, a distância em relação à imagem é, portanto, uma questão política e a violação desse afastamento implicaria uma violência sobre o espectador. Diante das visibilidades programáticas, a filósofa advoga por uma distância em relação à imagem como salvação.

De que modo essa distinção poderia enriquecer nossa análise das instrumentalizações da luz? Isso se torna legível na medida em que consideramos as tentativas de Kircher, para iludir o espectador, paradigmáticas das estratégias

incorporantes da luz e da aniquilação da distância entre imagem e espectador que delas decorrem. Uma fusão que, como demonstramos, busca o estabelecimento de efeitos de poder, visto que aniquilariam a distância “salvadora” entre espectador e imagem, potencializando, assim, suas reações emocionais. Poderíamos até mesmo argumentar que esses dispositivos exercem uma violência sobre ele.¹⁸⁷

Desse modo, tais dispositivos permitem, por meio de uma *grande arte da luz e da sombra* — mobilizadora de sentimentos como fascínio, medo e insegurança —, colocar as ações e os pensamentos dos sujeitos expostos em conformidade com os valores e dogmas da Igreja. Portanto, como esperamos ter demonstrado nesse capítulo, os aparatos desenvolvidos por Kircher não são simples brinquedos, senão bélicas e paradigmáticas tecnologias da Igreja que operam de acordo com estratégias e eficiências econômicas propícias ao estabelecimento de relações de poder.

Divergências no emprego da luz no cristianismo

Partimos, nesse capítulo, da evidenciação do uso de dispositivos óptico-luminosos no controle de fiéis por igrejas evangélicas contemporâneas. Mostramos, em seguida, como essa instrumentalização da luz se relacionava com aquelas da Igreja nas sociedades soberanas. Em primeiro lugar, assinalamos a importância da luz na liturgia, o que aponta para outras de suas mediações, ultrapassando a mera produção de visibilidade: realçar o brilho da liturgia, materializar as orações ou, ainda, buscar as benevolências divinas são algumas das que assinalamos no capítulo. Em seguida, uma análise das lanternas dos mortos nos permitiu apreender não só alguns dos significados da luz na cultura cristã dessa época (valores que, a nosso ver, atravessam e modelam, ainda, nossa sociedade contemporânea), bem como seu envolvimento enquanto mecanismo de poder. Se as lanternas dos mortos não nos permitiram argumentar, de modo assertivo, as implicações luminosas em estratégias de poder, outras materialidades da luz, como o romance *O castelo de Otranto* e os diversos aparatos desenvolvidos pelo padre jesuíta Kircher, nos permitiram, além de assinalar a natureza econômica desses meios, tornar

¹⁸⁷ A nosso ver, as operações incorporantes não seriam, no entanto, as únicas envolvidas em relações de poder. A luz das igrejas ou das lanternas dos mortos — que consideramos, a princípio, como estratégias encarnantes, na medida em que estabelecem uma presença divina sem, no entanto, com ele se confundir — está, como assinalamos, possivelmente atravessada por relações de poder.

palpáveis suas implicações em estratégias que servem a interesses da Igreja Cristã (de catequização, reafirmação da fé, gestão das crenças, etc.).

Seria um erro, no entanto, considerar tais instrumentalizações como uma prática generalizada das igrejas. Antes de tudo porque, como assinala a teóloga Ivone Gebara em *O que é cristianismo* (2008), o que chamamos como tal é um fenômeno heterogêneo, em que as diferentes igrejas se adaptam às vivências, tradições e interpretações próprias das culturas de que emergem. Para Gerbara, é possível afirmar que “aquilo a que chamamos cristianismo na realidade são cristianismos” (GEBARA, 2008, p. 29). Essa plasticidade do cristianismo diz também respeito à questão da luz: se o catolicismo da Contra Reforma dela se apropriou como instrumento de poder, de outro modo se posiciona, por exemplo, a igreja protestante ou, ainda, dentro da própria Igreja Romano-Católica, a ordem monástica de Cîteaux que, através do figura de São Bernardo, no século XII, critica e confronta a estética rutilante e ostentatória de algumas igrejas, convidando a “procurar por brilhos que não fossem corporais senão espirituais” (VAUCHEZ, 2011, p. 4, tradução nossa).¹⁸⁸ Assim, para São Bernardo,

a cor não era luz senão matéria, portanto, algo considerada vil e que devia ser rechaçada para fora do templo cristão. Aos olhos do abade de Clairvaux, tudo o que brilha e cintila é vaidade, e a luz reluzente, saturada de cores, que emana dos vitrais, lhe parecia turva e ambígua: era melhor se ater, nos mosteiros, em usar cores básicas e francas como são o preto e o branco (...) (VAUCHEZ, 2011, p.4, tradução nossa).¹⁸⁹

Essa apreensão da luz é diametralmente oposta àquela do abade de Suger, no final do século XI, como testemunha a inscrição gravada a sua ordem na porta de cobre da basílica de Saint-Denis, na França: “‘pela beleza sensível, a alma entorpecida eleva-se à verdadeira beleza e, do lugar em que estava submersa, ressuscita no céu ao ver a luz de seus esplendores’” (SUGER *apud* VAUCHEZ, 2011, p. 4, tradução nossa).¹⁹⁰ Ainda que certas igrejas apresentem tendências mais fortes na instrumentalização da luz, ressaltamos

¹⁸⁸ Do original: « Saint Bernard, qui se fit son porte-parole, n’était pas moins ‘dionysien’ que Suger sur le plan théologique, mais il ne pouvait admettre le faste déployé par les moines clunisiens dans leurs églises et il les invita à rechercher des clartés qui ne fussent pas corporelles mais spirituelles. » (VAUCHEZ, 2011, p.4)

¹⁸⁹ Do original: « Pour lui, la couleur n’était pas de la lumière mais plutôt de la matière, donc quelque chose de vil qu’il fallait rejeter hors du temple chrétien. Aux yeux de l’abbé de Clairvaux, tout ce qui brille et scintille est vanité et la lumière chatoyante, saturée de couleurs, qui se dégage des vitraux, lui semblait trouble et ambiguë : mieux valait s’en tenir dans les monastères aux couleurs fondamentales et franches que sont le blanc et le noir (...). » (VAUCHEZ, 2011, p.4).

¹⁹⁰ Do original: « ‘par la beauté sensible, l’âme engourdie s’élève à la vraie beauté et, du lieu où elle gisait engloutie, elle ressuscite au ciel en voyant la lumière de ses splendeurs’ » (SUGER *apud* VAUCHEZ, 2011, p.4).

que é sempre necessário considerar a singularidade do contexto histórico-cultural do qual emergem.

CONCLUSÃO

No primeiro capítulo, partimos da história da iluminação pública parisiense para assinalar como práticas luminosas estavam atravessadas por diversas relações de poder, como testemunham a função de vigilância dos porta-lanternas desde a Idade Média; a obrigação de identificar-se por meio do uso de uma iluminação na noite escura; a imposição feita pela polícia de iluminar as ruas durante episódios revolucionários, a fim de facilitar o reconhecimento dos insurgentes; ou, ainda, a função simbólica desempenhadas pelas lanternas que “reinavam” sobre a população como emblemas do poder. Esse conjunto de práticas nos permitiu lançar luz sobre a maneira pela qual a iluminação pública, para além da ambição de tornar segura a capital à noite, participou também de estratégias visando não só ao mantimento da ordem (e a perenidade do poder), mas também ao estabelecimento de meios de vigilância da população. Os indivíduos, doravante *expostos*, visíveis e vigiáveis, encontravam-se então submetidos a um *olhar-luz disciplinador*.

Além disso, mostramos como, a partir da investigação da Berlim moderna, a luz integrou um processo de crescente abstração e homogeneização do tempo, contribuindo, dessa forma, para diversas estratégias de expansão das atividades econômicas. Essa inter-relação entre luz e crescimento do aparelho industrial foi também vislumbrada na análise dos programas de reformas promovidos pelo Departamento da Beleza do Trabalho do Partido Nacional-Socialista alemão. A partir delas, apreendemos como a luz pôde, na década de 1930, para além de aclarar algumas das dimensões ideológicas do partido, participar, sobretudo, da internalização de mecanismos disciplinares necessários à racionalização do trabalho industrial. Esses foram os principais elementos que nos permitiram, portanto, afirmar a luz como tecnologia disciplinar.

No segundo capítulo, observamos como as manifestações ocorridas no Chile em 2019 foram palco de práticas dissidentes de luz, o que nos permitiu evidenciar que, ainda hoje, a luz e sua decorrente visibilidade compõem um relevante elemento dos dispositivos de vigilância da população. Confrontando essa percepção com a análise da obra *Contra-tempo* (2004) e dos escritos de Paul Virilio, Gilles Deleuze, Jonathan Crary e Michaël Föessel, percebemos, entretanto, um deslocamento em relação a precedentes mecanismos *foto-políticos*. Assinalamos, então, a emergência de uma nova qualidade de luz: “indireta”, abstrata e eletrônica (VIRILIO, 2002), cuja instrumentalização expõe os

indivíduos a uma visibilidade contínua, o que nos levou a afirmar a luz igualmente como uma tecnologia de controle (DELEUZE, 2013a). Qualidade que se aproxima de um regime de luz perpétua, 24/7, que provoca efeitos tanto sobre os mecanismos de vigilância quanto sobre os modos de subjetividade. Ao monopolizar e administrar a atenção do indivíduo, essa luz busca ofuscar a emissão de *contra-luzes*, a imaginação de “outros possíveis”. Contra a “transparência” completa oriunda desse novo regime, contemplamos proposições de grupos ou artistas que ensaiaram estratégias de “interferências” ou de *blackout* contra essas luzes de controle. Foi o caso dos manifestantes chilenos, com o deslumbramento produzido por *lasers*, ou, ainda, das obras desenvolvidas pela artista Heather Dewey-Hagborg que, ao refletirem sobre uma *estética da privacidade*, expressavam preocupações por questões biopolíticas.

Em seguida, perguntamo-nos quais poderiam ser os posteriores caminhos das instrumentalizações *foto-políticas*. Desviamos o olhar da realidade imediata para observarmos como produções ficcionais — *Nosedive* ou *Blade Runner 2049* — imaginavam, para um futuro próximo, mundos assombrados por diversas espectralidades de controle. Neles, a presença de projeções holográficas relacionava-se com diversas estratégias de poder, sejam elas espetaculares ou disciplinares. Apontamos também para como Bioy Casares idealizou, em *Plano de evasão* (1980), um dispositivo de governo que ambicionava controlar a luz desde seu centro de produção, no sistema nervoso central do indivíduo, alcançando, dessa forma, um *controle total* sobre a percepção e a subjetividade. Por um lado, argumentamos que seria possível enxergar em tal dispositivo uma forma ideal para a qual futuras tecnologias de controle poderiam convergir. Por outro, inquietamo-nos sobre a ideia de que esse poder espetacular já estivesse, em algum grau, agindo no tecido social, quando consideramos as crescentes estratégias de alteração e distorção da realidade, a exemplo da disseminação de *fake news* nos/por meios de comunicação que apresentam incipientes mecanismos de regulação de conteúdo.

Tanto as fabulações quanto os exemplos concretos nos permitiram assinalar a vigência do regime de luz “direta” nos mecanismos de poder contemporâneos. Mais do que uma substituição de um regime de luz “direta” para “indireta”, ou de tecnologias disciplinares para outras de controle, constatamos a acumulação e sobreposição desses diferentes mecanismos que, doravante, estendiam e potencializavam as formas de aplicação do poder sobre os indivíduos.

No último capítulo, debruçamo-nos sobre a utilização contemporânea de dispositivos de vigilância em igrejas cristãs para assinalar como essa prática se inscrevia

em certa tradição soberana do uso de tecnologias óticas e luminosas pela instituição. Através da análise de algumas dessas materialidades, práticas ou técnicas — da liturgia, da arquitetura sagrada, da literatura ou, ainda, das pesquisas desenvolvidas pelo padre Kircher — argumentamos que a luz participava da administração e do controle das ações, pensamentos e crenças dos fiéis. Em particular, destacamos como essas materialidades instituía meios mais eficientes que o discurso, além de recorrer à gestão emocional com fins persuasivos, o que nos permitiu caracterizar tais instrumentalizações como “econômicas” (MONDZAIN, 2013).

À luz dessas diferentes conclusões, confirmou-se, portanto, nossa hipótese inicial sobre a existência de *foto-políticas* nos diferentes regimes de poder analisados. Sem perder de vista a singularidade histórico-cultural das estratégias e dos acontecimentos discursivos analisados, acreditamos, entretanto, ser possível enxergar certas recorrências nos modos operatórios foto-políticos.

As práticas e materialidades analisadas externalizam *estratégias de transparência*, primeiro princípio geral da foto-política. Com elas, a luz *expõe* os corpos, atinge-os e sobre eles reflete, dando-lhes visibilidade: as obrigações medievais de carregar uma luz e de acender uma lanterna abaixo de sua janela; a visibilidade oriunda da iluminação pública moderna; ou, mais contemporaneamente, a potente luz “indireta” dos diversos dispositivos que nos clareiam ao povoar o espaço público e privado.

Os três capítulos apontaram também para repetidas *estratégias emocionais* através da luz. Tal qual um *punctum* barthesiano, a potência da luz mobiliza afetivamente os corpos, pungindo-os. Seja pelos sentimentos de desejo, fascínio e encanto produzidos pela luz espetacular das vitrines modernas ou pelas espectralidades contemporâneas; seja através da insegurança e do medo ambicionados (talvez) pela lanterna dos mortos, pelo livro *O Castelo de Otranto* ou, ainda, pelos diversos aparatos kircherianos, constata-se uma instrumentalização dos sentimentos e emoções, o que nos faz enxergar essas estratégias como um segundo princípio da foto-política. Não é de estranhar, portanto, que desde as pesquisas de Münsterberg até os dispositivos contemporâneos de igrejas cristãs, haja a ambição do controle das emoções através da luz, seja ela “direta” ou “indireta”.

Essa gestão emocional é corroborada pela afirmação de Jacques Rancière que, contrário a um modelo de sociedade de controle na qual os indivíduos seriam observados e controlados continuamente, advoga pela ideia “de uma administração ideológica, no sentido tradicional, dos sentimentos, particularmente no que diz respeito à segurança”, e argumenta, ainda:

Criamos um sentimento de que vivemos na insegurança e precisamos de gestores de segurança. Isso cria uma legitimação de decisões autoritárias que podem se estender a praticamente tudo. (...) A segurança vira um sentimento de perigo onipresente, extrapolando a ideia da proteção das ‘pessoas de bem’ contra os maus de qualquer tipo. Isso cria estruturas de gestão estatais e interestatais, que não são necessariamente da ordem do controle minucioso ou do terror, mas de um sentimento flutuante (LONGMAN; VIANA, 2010).

A maneira como o Estado francês instaurou, na Idade Média, meios de controle arbitrários como o enclausuramento noturno da população parisiense é, a nosso ver, exemplar desse princípio. De certa forma, as tecnologias de vigilância e de reconhecimento facial implementadas no espaço público-privado parecem seguir essa mesma lógica. Talvez seja possível afirmar que a teorização mais trabalhada da relação entre gestão emocional e efeitos de poder se encontraria no conceito de *oikonomia* cristã. Poderíamos, portanto, falar das raízes cristãs de algumas estratégias contemporâneas que monopolizam a insegurança como instrumento de poder? E, diferentemente da avaliação de Rancière, não poderíamos argumentar que existem acumulações e sobreposições entre *mecanismos de controle e mecanismos de gestão da insegurança* da população?

Outra tônica recorrente nas estratégias analisadas foi a maneira como a luz busca não apenas manifestar-se, mas também ocupar e monopolizar (colonizar?) os sentidos do observador no espaço. A presença marcada pela figura-símbolo de poder do portalanterna medieval; as lanternas monárquicas que irradiavam as ruas de Paris; as lanternas dos mortos; mas também as vitrines e diversas propagandas contemporâneas poderiam ser encaradas como *estratégias de ocupação sensorial do espaço*, intimamente ligadas às demais *estratégias de monopolização da atenção e da memória*. Teríamos, portanto, seus terceiro e quarto princípios.

Seja através das fantasmagorias oriundas dos dispositivos de Kircher ou por meio do intermediário das máquinas fantasiadas por Bioy Casares em *A invenção de Morel* e *Plano de evasão*, percebemos mecanismos que buscavam anular a distância entre espectador e imagem luminosa, influenciando na sua percepção da realidade. O que também aparece na “agradabilidade” das luzes escamoteadoras desencadeadas pelas prescrições do Departamento da Beleza do Trabalho, e também mobilizadas, ainda que de modo distinto, em *Blade Runner 2049*. Propomos, então, essas *estratégias ilusionistas* como um possível quinto princípio da foto-política.

Como sexto e último princípio, talvez seja possível assinalar a figura do que propomos chamar *luminosa palavra de ordem*. Entre a projeção enunciativa de “PARA A GLÓRIA MAIS EXCELENTE DE DEUS”, proposta por Kircher (KIRCHER, 2000,

p. 436, tradução nossa) e a projeção luminosa da propaganda “ENJOY Coca-Cola” nos prédios da grande Los Angeles de *Blade Runner 2049*, não haveria uma semelhança operatória?

A *foto-política* poderia então ser caracterizada pelo emprego de, pelo menos, uma dessas estratégias nas relações de poder: *estratégias de transparência; estratégias emocionais; estratégias de ocupação e monopolização sensorial do espaço, da atenção e da memória; estratégias ilusionistas*; e, por fim, *luminosas palavras de ordem*. Essa proposição, contudo, não pretende ser uma categorização exaustiva tampouco cristalizada, haja vista a constante transformação e movimentação dessas relações de forças e poder que compõem esses diagramas dinâmicos.¹⁹¹

Se nossa pesquisa se centrou, principalmente, em autores e dados europeus, é devido, antes de tudo, pela amplidão de fontes existentes e sua facilidade de acesso. Em nossa futura pesquisa, no entanto, gostaríamos de nos deter mais atentamente sobre as problemáticas foto-políticas no contexto sul-americano, tanto do ponto de vista dos dados recolhidos quanto da fundamentação teórica para sua análise. Em particular, considerando que Bermejo, Díaz e Lires enfatizam a influência que a obra de Kircher exerceu, em sua época e no século seguinte, em países do chamado “Novo Mundo” (BERMEJO; DÍAZ; LIRES, 2000, p. 46); nos perguntaremos se, através da presença jesuíta no continente, os dispositivos ópticos-luminosos do padre não teriam conhecido utilidades enquanto tecnologia de poder em países da América do Sul. Também gostaríamos de nos debruçar sobre a participação da luz na gestão temporal operada pela Igreja nas sociedades de poder soberano. Para tal, buscaremos analisar como a arquitetura sagrada bem como as materialidades luminosas cristãs — inclusive os relógios solares desenvolvidos por Kircher reconhecido, nesse domínio, como “um dos maiores mestres de todos os tempos, fazendo desenhos variados e de grande fantasia” (*ibid.*, p. 41, tradução nossa)¹⁹² — testemunham a ambição de ordenação temporal dos indivíduos pela instituição.

¹⁹¹ Poderíamos igualmente destacar alguns dos modos operatórios recorrentes empregados na profanação das luzes de controle. Por um lado, destacam-se *estratégias subtrativas da luz*: quer seja a destruição das lanternas pelos insurgentes parisienses em 1830; ou, ainda, com o projeto *The Official Biononymous Guidebooks* de Heather Dewey-Hagborg — ambas proposições buscam uma subtração aos mecanismos de poder através de um *apagamento* ou *blackout das luzes de controle*. Às quais poderíamos acrescentar outras *estratégias aditivas da luz*, como aquelas mobilizadas pelo filme *Iluminai os Terreiros*; pelos protestos chilenos de 2019; ou, ainda, pelo dispositivo luminoso furtivo de *Reconhecer e Perseguir*. Dessa vez, as proposições buscam ou uma melhor repartição da luz (no primeiro caso) ou o emprego de sua potência deslumbrante e ofuscante para escapar aos diversos mecanismos de controle.

¹⁹² Do original: “uno de los más grandes maestros de todos los tempos, realizando diseños variados e de gran fantasía” (BERMEJO; DÍAZ; LIRES, 2000, p. 41).

Finalmente, a maneira pela qual a luz está atravessada por relações de força e de poder aproxima-se dos comentários sobre as cores feitos por Vilém Flusser em seu livro *La civilisation des médias* (2006). Nele, o autor descreve a invasão do espaço urbano pelas cores, assinalando a finalidade econômica de tal estética. Retomando e deslocando as palavras de Flusser, poderíamos, a título de conclusão para nossa pesquisa, advertir: nosso ambiente está repleto de luzes que, dia e noite, no espaço público e na vida privada, gritantes ou discretas, solicitam nossa atenção. Não pode ser, de toda evidência, um simples fenômeno estético, um novo estilo artístico. Esta explosão luminosa tem um sentido. O semáforo vermelho significa "pare!", e as luzes das vitrines significam: "compre-me!" Nós estamos cercados por luzes altamente significantes, programados por luzes.¹⁹³

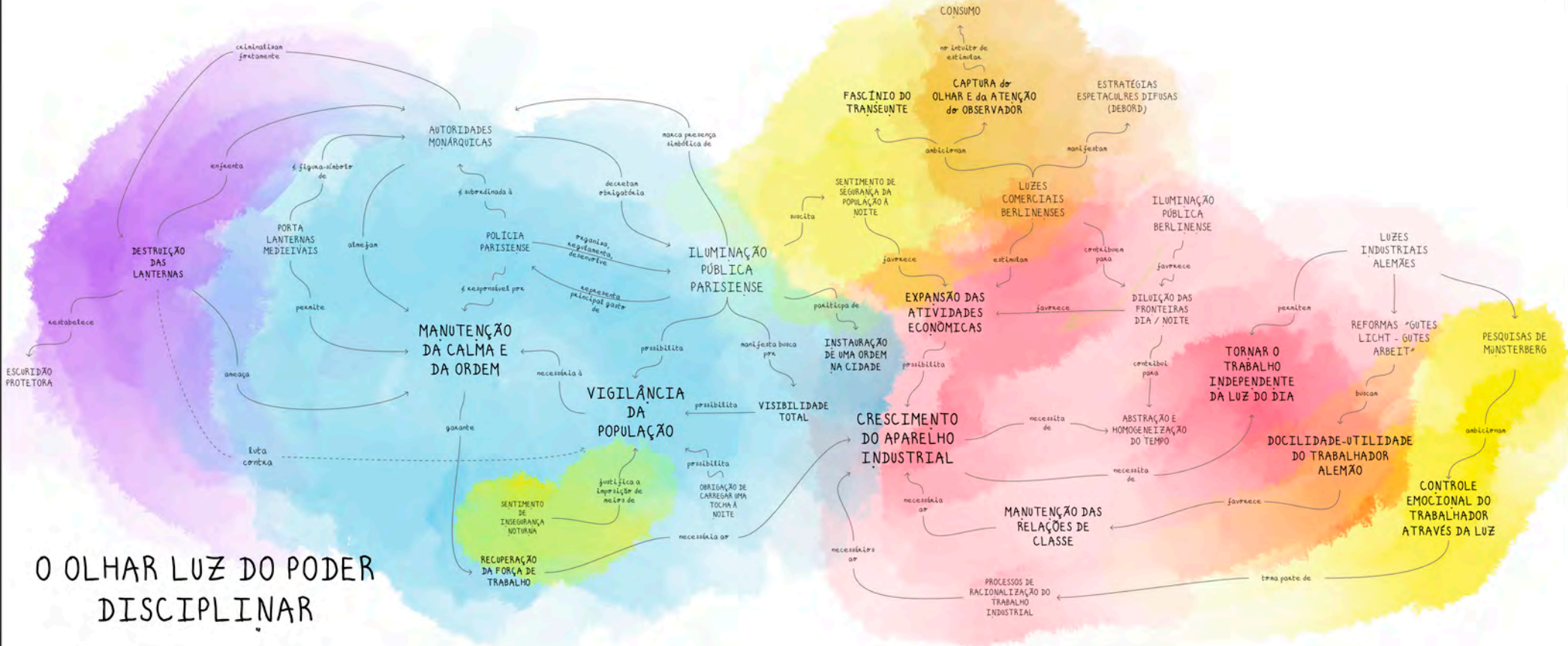
¹⁹³ “Nosso ambiente é repleto de cores que, dia e noite, no espaço público e na vida privada, gritantes ou discretas, solicitam nossa atenção. (...) Não pode ser, de toda evidência, um simples fenômeno estético, um novo estilo artístico. Esta explosão da cor tem um sentido. O semáforo vermelho significa "pare!", E o verde chamativo das ervilhas significam: "compre-me!" Nós estamos cercados por cores altamente significantes, programados por cores" (FLUSSER, 2006, p. 7, tradução nossa).

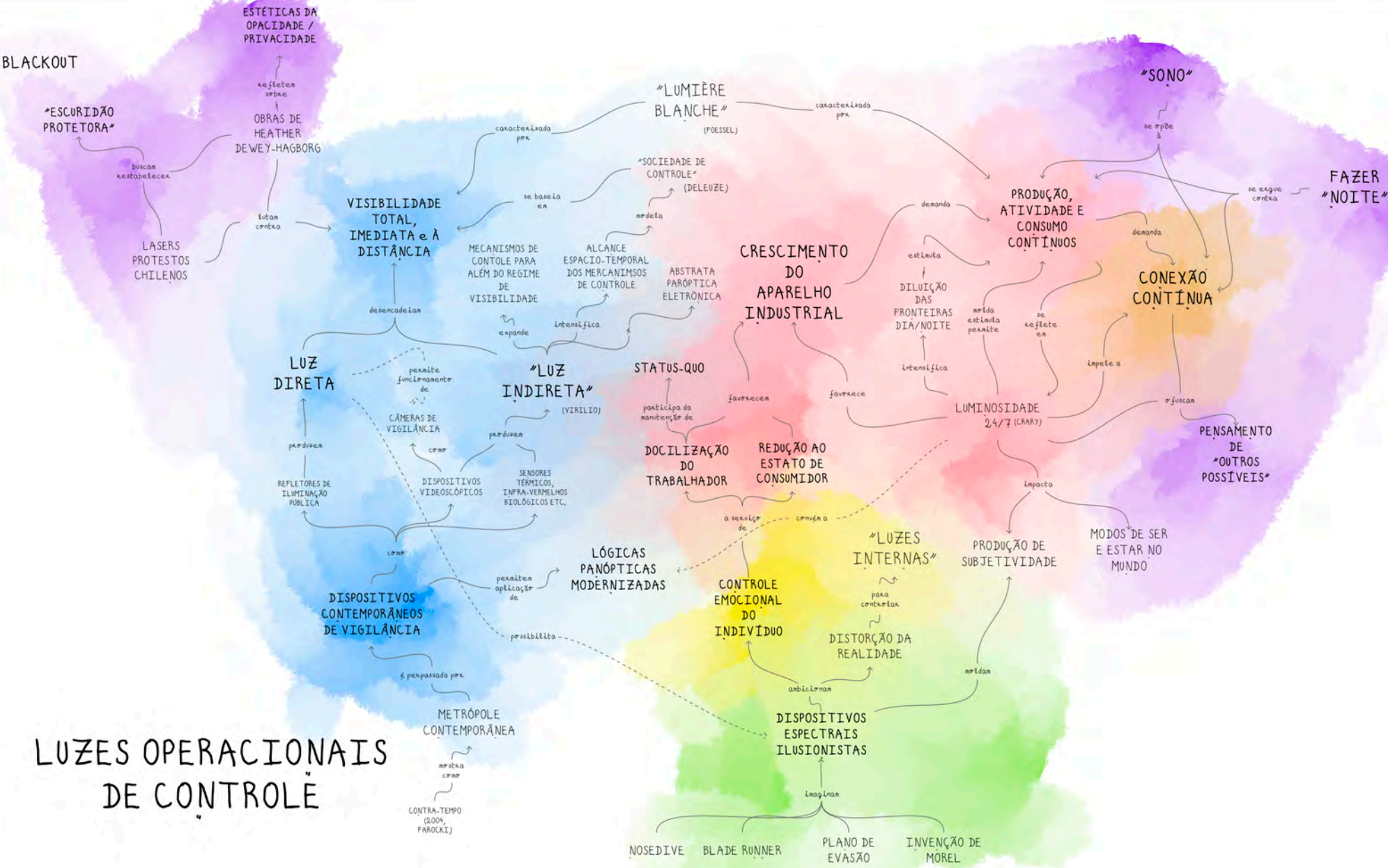
APÊNDICE

Aqui, a análise torna-se cada vez mais microfísica e os quadros cada vez mais físicos, exprimindo os “efeitos” da análise, não no sentido causal, mas no sentido óptico, luminoso, de cor: do vermelho sobre vermelho dos suplícios ao cinza sobre cinza das prisões. (DELEUZE, 2013b, p. 33).

O diagrama, ou a máquina abstrata, é o mapa das relações de forças, mapa de densidade, de intensidade, que procede por ligações primárias não-localizáveis e que passa a cada instante por todos os pontos, “ou melhor, em toda relação de um ponto a outro”. (DELEUZE, 2013b, p. 46).

O OLHAR LUZ DO PODER DISCIPLINAR





REFERÊNCIAS

ABUFOM SILVA, Pablo. Los seis meses que transformaron Chile: balance transitorio de la revuelta contra la precarización de la vida. **Revista intersecciones: teoría e crítica social**, [S. l.], 2020.

Disponível em: <https://www.intersecciones.com.ar/2020/02/24/los-seis-meses-que-transformaron-chile/>. Acesso em: 12 jun. 2020.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo? & O amigo**. Chapecó: Argos, 2016.

BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

BACHELARD, Gaston. **La flamme d'une chandelle**. Paris: Presses Universitaires de France, 2015.

BAIO, Cesar. **Máquinas de visão**. São Paulo: Annablume, 2015.

BENJAMIN, Walter. T- Tipos de iluminação. *In: Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERMEJO, Manuel; DÍAZ, Andrés; LIRES, María A. Athanasius Kircher y el libro X. *In: Ars Magna Lucis et Umbrae: reproducción facsimilar da edición de 1671 con estudios introductorios e versión ó galego e castelán*. Santiago de Compostela: Univerdidade de Santiago de Compostela, 2000. p. 39–52.

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

BIOY CASARES, Adolfo. **Plano de evasão**. Lisboa: Editorial Estampa, 1980.

BIOY CASARES, Adolfo. **A invenção de Morel**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BLACUS, Victor. **The electromagnetic spectrum**, [s.d.].

Disponível em:

https://en.wikipedia.org/wiki/Electromagnetic_spectrum#/media/File:Electromagnetic-Spectrum.svg.

Acesso em: 10 jul. 2020.

BOFF, Leonardo. **Cristianismo: o mínimo do mínimo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

BOILEAU, Nicolas. Satire VI (1660). *In: Œuvres poétiques de Boileau, tome premier*. Paris: Publication de l'Imprimerie Générale, 1872.

Disponível em: [https://fr.wikisource.org/wiki/Boileau_-](https://fr.wikisource.org/wiki/Boileau_-_)

[_%C5%92uvres_po%C3%A9tiques/Satires/Satire_VI](https://fr.wikisource.org/wiki/Boileau_-_%C5%92uvres_po%C3%A9tiques/Satires/Satire_VI). Acesso em: 24 jul. 2020.

BULARD, Martine. Colère à Hongkong, poudrière géopolitique. **Le MONDE diplomatique**, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www.monde-diplomatique.fr/2019/09/BULARD/60325>. Acesso em: 2 jul. 2020.

CANELO, TRIBI. **Fotografias das manifestações chilenas em Santiago**, Instagram, 2019. Disponível em: <https://www.instagram.com/tribitrip/>. Acesso em: 16 jul. 2020.

CENSO DEMOGRÁFICO 2010: características da população e dos domicílios: resultados do universo. Rio de Janeiro: IBGE, 2011. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/93/cd_2010_caracteristicas_populacao_domicilios.pdf. Acesso em: 17 fev. 2020.

CRARY, Jonathan. “Espetáculo, atenção, contra memória”. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 23, 2011.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Rio de Janeiro: Contraponta Editora, 2012.

CRARY, Jonathan. **24/7 Capitalismo tardio ou os fins do sono**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

CUBITT, Sean. **The practice of light: a genealogy of visual technologies from prints to pixels**. Cambridge, London: The MIT Press, 2014.

D'ARTEMARE, Julia. **Desenho a partir do filme Iluminai os terreiros (2006)**, 2020a.

D'ARTEMARE, Julia. **Incandescência: a visão por meio do quid**, 2020b.

D'ARTEMARE, Julia. **Incandescência: a potência hipnótica da luz**, 2020c.

DE CHANGY, Florence. A Hongkong, la loi de sécurité imposée par la Chine met brutalement fin à une exception démocratique. **Le Monde**, [S. l.], 2020. Disponível em: https://www.lemonde.fr/international/article/2020/07/01/a-hongkong-la-fin-brutale-d-une-exception_6044810_3210.html. Acesso em: 2 jul. 2020.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo, Comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponta Editora, 1997.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: **Conversações**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013a.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013b.

DESCARTES, René. Discours premier à quatrième de La Dioptrique. In: **La Dioptrique**. [s.l.: s.n.]. Disponível em: <https://archive.org/details/97Descartes/page/n9/mode/2up>. Acesso em: 14 jul. 2020.

DEWEY-HAGBORG, Heather. **Site internet da artista Heather Dewey-Hagborg**. [s.d.]. Disponível em: <https://deweyhagborg.com/projects>. Acesso em: 16 jul. 2020.

DÍAZ DE BUSTAMANTE, José M. El autor. *In: **Ars Magna Lucis et Umbrae: reprodución facsimilar da edición de 1671 con estudos introductorios e versión ó galego e castelán***. Santiago de Compostela: Univerddade de Santiago de Compostela, 2000. p. 17–24.

DO RIO, João. Noturno policromo. *In: **Rio de Janeiro: Coleção Afrânio Peixoto***, Academia Brasileira de Letras, 2009. p. 260. Disponível em: http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/cinematografo_-_joao_do_rio_-_para_internet.pdf. Acesso em: 6 jul. 2019.

ECO, Umberto. **Obra Aberta - Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. [s.l.] : Ministério da Educação e Cultura - Departamento Nacional de Educação, 1962. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001612.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2020.

FAROCKI, Harun. **Catálogo da exposição “Harun Farocki: quem é responsável?”**, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 2019. p.6

FIGUIER, Louis. **Les Merveilles de la science**. [s.l.: s.n.]. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Figuiet_-_Les_Merveilles_de_la_science,_1867_-_1891,_Tome_4.djvu. Acesso em: 17 jul. 2020.

FLUSSER, Vilém. **La Civilisation des médias**. Paris: Circé, 2006.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

FÆSSEL, Michaël. **La nuit: vivre sans témoin**. Paris: Éditions autrement, 2017.

FOLGAR DE LA CALLE, José Maria. Kircher y la linterna mágica. *In: **Ars Magna Lucis et Umbrae: reprodución facsimilar da edición de 1671 con estudos introductorios e versión ó galego e castelán***. Santiago de Compostela: Univerddade de Santiago de Compostela, 2000. p. 57–60.

FOUCAULT, Michel. **L’ordre du discours**. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro, São Paulo: Paz & Terra, 2019.

FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. **Ruminações**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2015.

GAUTHIER, Catherine. L'odeur et la lumière des dédicaces. L'encens et le luminaire dans le rituel de la dédicace d'église au haut Moyen Âge. **Mises en scène et mémoires de la consécration de l'Église dans l'Occident médiéval : [actes de la table ronde organisée au Centre d'études médiévales d'Auxerre entre le 27 et le 29 juin 2005] / études réunies par Didier Méhu. - Turnhout, [S. l.], n. Brepols, p. 75–90, 2007.**

GEBARA, Ivone. **O que é cristianismo?** São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.

GOETHE, J. W. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

HILL, Kashmir. The Secretive Company That Might End Privacy as We Know It. In: **The New York Times**, [S. l.], 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/01/18/technology/clearview-privacy-facial-recognition.html>. Acesso em: 16 jul. 2020.

KIRCHER, ATANASIO. **Ars Magna Lucis et Umbrae: reprodución facsimilar da edición de 1671 con estudos introductorios e versión ó galego e castelán**. Santiago de Compostela: Univerdidade de Santiago de Compostela, 2000.

KITTLER, Friedrich. **Mídias ópticas**. Rio de Janeiro: Contraponta Editora, 2016.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Rio de Janeiro: Contraponta Editora e Editora PUC Rio, 2014.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2008.

LONGMAN, Gabriela; VIANA, Diego. Entrevista - Jacques Rancière: A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière. **Revista Cult**, [S. l.], n. 139, 2010.

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro, São Paulo: Paz & Terra, 2019.

MAISONNAVE, Fabiano. No Vaticano, padre sinodal sugere que Igreja Católica reveja uso do ouro. **Folha de São Paulo**, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/10/no-vaticano-padre-sinodal-sugere-que-igreja-catolica-reveja-uso-do-ouro.shtml>. Acesso em: 29 jan. 2020.

MAITTE, Bernard. **La lumière**. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

MARTINS FERREIRA, Milton. **A evolução da iluminação na cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Synergia Editora, 2009.

MATTI, Luca. **Panoptico**, 2009. Disponível em: http://www.lucamatti.it/frame_dipinti2009.htm. Acesso em: 18 jul. 2019.

- MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Lisboa: Nova Vega, 2009.
- MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia.** Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.
- PALAZZO, Eric. La lumière et la liturgie au Moyen-Âge. **PRIS-MA**, [S. l.], v. XVII/1, n. Clarté: essais sur la lumière, I, p. 91–104, 2002.
- POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. In: **Histórias extraordinárias.** [s.l.] : Victor Civita, 1978.
- POE, Edgar Allan. **The Fall of the House of Usher.** [s.l.] : Elegant Ebooks,[s.d.]. Disponível em: <https://www.ibiblio.org/ebooks/Poe/Usher.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2020.
- RABINBACH, Anson. **The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity.** United States of America: Basic Books, 1990.
- RABINBACH, Anson. **The Eclipse of the Utopias of Labor.** New York: Fordham University Press, 2018.
- RAMOS, Nuno. BATE-PAPO com Nuno Ramos. **Bate papo UOL**, [S. l.], 2006. Disponível em: <http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/arte/nuno-ramos-artista-plastico-falou-sobre-o-filme-iluminai-os-terreirosi.jhtm> Acesso em: 15 fev. 2020.
- RAMOS, Nuno. Frankfurt, Salvador: Os percalços de uma mesma instalação – círculos de luz que iluminam o vazio – na Alemanha e no Brasil. **Revista Piauí**, [S. l.], n. 108, 2015. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/frankfurt-salvador/>. Acesso em: 17 jul. 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANGEL, Sérgio; VERPA, Danilo. Militares do Exército tiram foto e “ficham” morador de favela no Rio. **Folha de São Paulo**, [S. l.], 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/02/moradores-deixam-comunidades-apos-serem-fotografados-em-acao-do-exercito.shtml>. Acesso em: 15 jul. 2020.
- REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. **La lumière au cinéma.** Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1991.
- RODRIGUES, Artur. Doria endurece regras para protestos e prevê levar mascarados à delegacia. **Folha de São Paulo**, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/01/doria-endurece-regras-para-protestos-e-preve-levar-mascarados-a-delegacia.shtml>. Acesso em: 26 jul. 2020.
- RUDNITZKI, Ethel. Empresas lançam serviço de reconhecimento facial para igrejas no Brasil. **Pública**, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://apublica.org/2019/11/empresas-lancam-servico-de-reconhecimento-facial-para-igrejas-no-brasil/>. Acesso em: 24 jan. 2020.

RUDNITZKI, Ethel; OLIVEIRA, Rafael. Como o Facebook está patenteando as suas emoções. **Pública**, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://apublica.org/2019/07/como-o-facebook-esta-patenteando-as-suas-emocoes/>. Acesso em: 26 jul. 2020.

SCHIVELBSUCH, Wolfgang. **La nuit désenchantée**. Paris: Éditions Gallimard, 1993. **The basic of evolution**. [s.d.]. Disponível em: <http://www.indiana.edu/~oso/evolution/basics.htm>. Acesso em: 2 fev. 2020.

TREFFORT, Cécile. Les lanternes des morts: une lumière protectrice? **Cahiers de recherches médévaes et humanistes**, [S. l.], v. 8, n. La protection spirituelle au Moyen Âge, 2001. Disponível em: <https://journals.openedition.org/crm/393>. Acesso em: 29 jan. 2020.

VAUCHEZ, André. **Lumières du Moyen-Âge**. Institut de France 2011.

VENTURINI, Lilian. Como está a desigualdade de renda no Brasil, segundo o IBGE. **NEXO**, [S. l.], 2017. Acesso em: 30 nov. 2017.

VETTORAZZO, Lucas. Rio aprova lei que proíbe máscaras nos protestos. **Folha de São Paulo**, [S. l.], 2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2013/09/1340079-rio-aprova-lei-que-proibe-mascaras-nos-protestos.shtml>. Acesso em: 26 jul. 2020.

VIRILIO, Paul. **Guerre et cinéma I**. Paris: Cahiers du cinéma, 1991.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. [s.l.] : José Olympio Editora, 1994.

VIRILIO, Paul. **L'inertie polaire**. [s.l.] : Christian Bougois Editeur, 2002.
Visto americano: Por que você vai ter que informar dados de suas redes sociais se quiser fazer turismo, estudar ou trabalhar nos EUA. **BBC News Brasil**, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-48489787>. Acesso em: 15 jul. 2020.

FILMOGRAFIA

BERLIM, SINFONIA DA METRÓPOLE. Direção: Walter RUTTMANN, 1927.
SANTOS, Milton; SILVEIRA, María Laura. **O BRASIL: Território e sociedade no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

BLADE RUNNER 2049. Direção: Denis VILLENEUVE, 2017.

CONTRA-TEMPO. Direção: Harun FAROCKI, 2004.
ILUMINAI OS TERREIROS. Direção: Nuno RAMOS; Gustavo MOURA; Eduardo CLIMACHAUSKA, 2006. Disponível em: <https://vimeo.com/20249138>. Acesso em: 17 fev. 2020.

IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI. Direção: Guy DEBORD, 1978.
DEBORD, Guy. IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI (1978). *In: Œuvres cinématographiques complètes*. France: Gallimard, 1994. p. 193–282.

MONUMENTS SACRÉS - ÉGLISES, LA QUÊTE DE LA LUMIÈRE. Direção: Bruno VICTOR-PUJEBET. [s.l.] : Arte, 2017.

NOSEDIVE (BLACK MIRROR). Direção: Joe WRIGHT, 2016.

RECONHECER E PERSEGUIR. Direção: Harun FAROCKI, 2003.