

# OS APARATOS ÓPTICOS DO PADRE ATHANASIUS KIRCHER: DISPOSITIVOS MUDIÁTICOS JESUITAS NA CATALISAÇÃO DA FÉ ESPECTATORIAL

## THE OPTICAL APPARATUS OF FATHER ATHANASIUS KIRCHER: JESUIT MEDIA DEVICES IN THE CATALYSIS OF SPECTATORIAL FAITH



<https://doi.org/10.22228/rtf.v18i1.1440>

**Antoine Nicolas Gonod D Artemare**



Escola de Comunicações e Artes da  
Universidade de São Paulo (ECA-USP)



Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2728-8641>



E-mail: antoine.dartemare@gmail.com

**Resumo:** No presente artigo, analisamos como os aparatos ópticos descritos pelo padre jesuíta Athanasius Kircher, no século XVII, se inscrevem na ambição da Igreja Romano-Católica pelo estabelecimento de mídias capazes de influenciar os espectadores. Argumentamos que esses objetos midiáticos podem ser compreendidos como dispositivos (Agamben) que operam de acordo com uma lógica legitimada pelo conceito teológico de economia cristã (Mondzain).

**Palavras-chaves:** mídia; dispositivo; cristianismo

**Abstract:** In the present article, we analyze how the optical apparatuses described by the Jesuit priest Athanasius Kircher in the 17th century align with the Roman Catholic Church's ambition to establish media capable of influencing viewers. We argue that these media objects can be understood as apparatus (Agamben) that operate according to a logic legitimized by the theological concept of Christian economy (Mondzain).

**Keywords:** media; device; Christianity

## Introdução

No presente artigo, nos perguntaremos: de que modo os dispositivos ópticos idealizados pelo padre jesuíta alemão Athanasius Kircher, no final do século XVII, refletem a ambição da Igreja Romano-Católica pelo estabelecimento de mídias capazes de impactar emocionalmente os espectadores, a fim de influenciar seus pensamentos, suas ações e seus gestos? Buscando responder a essa pergunta, analisaremos quatro aparatos midiáticos descritos por Kircher, na segunda edição do seu livro *Ars Magna Lucis et Umbrae* [A Grande Arte da Luz e da Sombra, em tradução livre]<sup>1</sup>, datada de 1671: um microscópio

---

<sup>1</sup> 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.

“manifestador”; um dispositivo de projeção de textos por meio da reflexão da luz solar em espelhos; uma lanterna mágica; e, por fim, um dispositivo de metamorfoses catóptricas.

Partiremos do estudo desses aparatos e das circunstâncias histórico-culturais em que se inserem com vistas a defender a hipótese de que os objetos midiáticos idealizados por Kircher podem ser compreendidos como *dispositivos econômicos*, isto é, elementos capazes, de alguma forma, de capturar, orientar, determinar, modelar e controlar os gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres vivos<sup>2</sup>; e cujas estratégias podem ser melhor compreendidas à luz da noção teológica de *econômica*.<sup>3</sup> Ou seja, nos perguntaremos de que modo estas materialidades midiáticas refletem a busca tanto pelo estabelecimento de certas relações cristãs de poder<sup>4</sup> quanto pela produção de certas subjetividades, estratégias indissociáveis das preocupações da Igreja Católica no então conflito da Contrarreforma.

A fim de desenvolver essa argumentação, seguiremos o caminho da genealogia das mídias, que articula os estudos midiáticos com a perspectiva genealógica de Foucault. Essa perspectiva, sistematizada pelo filósofo francês em seu capítulo “Método”, do primeiro volume da *História da sexualidade*<sup>5</sup>, a partir das bases filosóficas postas por Friedrich Nietzsche, objetiva, pela análise entrelaçada de diferentes discursos, práticas e materialidades, evidenciar efeitos e lógicas de funcionamento característicos dos mecanismos de poder presentes em um determinado contexto histórico. Desse modo, a visada genealógica pretende jogar luz sobre as formas como elementos discursivos produzem efeitos históricos sobre os corpos, os modos de viver e de perceber, buscando evidenciar também deslocamentos e diferenças nos regimes e nos efeitos produzidos. É, portanto, a partir dessa visada que analisaremos as mídias ópticas descritas por Kircher.

---

<sup>2</sup> AGAMBEN Giorgio. *O que é um dispositivo? & O amigo*. Chapecó: Argos, 2016.

<sup>3</sup> Como abordaremos no artigo, a noção teológica de *oikonomia* (*economia*) foi desenvolvida pelos padres fundadores da igreja cristã como um conceito operatório que permitiu tanto legitimar diversas doutrinas do cristianismo quanto estabelecer meios para facilitar a administração de todas as realidades temporais da igreja cristã. (MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia*. As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013).

<sup>4</sup> Entendemos, neste artigo, a noção de *poder* no sentido foucaultiano da palavra, ou seja, de uma palavra no singular que designa, em realidade, uma multiplicidade de relações de forças atuando em um determinado contexto. Relações de forças que se aplicam por meio de formas e técnicas heterogêneas, polimorfos e difusas, e através das quais são saturados, incitados e produzidos os corpos, as subjetividades e os modos de viver. Poder, então, entendido não como equivalente de uma instância repressiva, limitadora (como o Estado ou a lei), tampouco no sentido da ideologia marxista, senão como essa rede de relações de forças historicamente instáveis, sempre em movimento, apoiada no discurso e em dispositivos (em situações nas quais aparatos midiáticos também atuam, acrescentaríamos). E, como explica Foucault, “não há poder que se exerça sem uma série de miras e objetivos”<sup>4</sup>. Nesse sentido, nos interessamos não apenas em *como* se aplica o poder, mas igualmente em *para que* está agenciado.

<sup>5</sup> FOUCAULT, Michel . Método. In: *História da sexualidade 1*. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999, p. 88-97.

Mas o que nos permite classificar tais aparelhos ópticos jesuítas como *mídias*? Para esclarecer essa questão, é preciso, antes, explicitar brevemente o que entendemos por essa noção. Como propõe Kittler em *A verdade do mundo técnico*<sup>6</sup>, as mídias são elementos que permitem arquivar, transmitir ou processar informações e que são capazes de produzir determinados efeitos sobre os corpos. Uma concepção abrangente das mídias compartilhada por outro estudioso desse campo, o inglês Sean Cubitt, que propõe compreender como mídia quaisquer processos físicos (matéria, dimensão energética e forma) em que ocorrem processos de comunicação — ou, ao menos, de mediações (nesse caso, anteriores à comunicação, explica o autor).<sup>7</sup> Tendo em vista essas definições, consideraremos, portanto, os aparatos ópticos kircherianos enquanto mídias, na medida em que permitem transmitir e interferir em um conjunto de dados luminosos formadores de imagens; e que objetivam produzir determinadas mediações, entre as quais destacamos a intenção de provocar emoções no espectador, a fim de funcionar como instrumento de poder.

Na primeira parte deste artigo, contextualizaremos historicamente a atuação do padre Kircher de modo a compreender melhor a busca por materialidades midiáticas jesuítas à luz das circunstâncias históricas da Contrarreforma. Depois, nos debruçaremos sobre o livro *Ars Magna Lucis Et Umbrae*, escrito por Kircher, para analisar quatro dispositivos ópticos e questionar os motivos que levaram a sua idealização. Argumentaremos que esses aparatos foram concebidos como dispositivos (Agamben) de controle dos espectadores. Por fim, buscaremos verificar de que maneira estes dispositivos se apoiam em estratégias emocionais alinhadas com a doutrina da economia cristã. Essa hipótese será reforçada quando analisarmos o teatro catóptrico — um instrumento de metamorfoses ópticas idealizado pelo jesuíta.

### **Kircher e a companhia dos jesuítas na perspectiva da Contrarreforma**

No século XVII, a dimensão hierárquica e autoritária da Igreja Romano-Católica foi objeto de críticas pela Reforma, o que levou a uma guerra religiosa entre a Igreja Romano-Católica e a Igreja Protestante.<sup>8</sup> É justamente nesse contexto conflitivo que se desenvolvem as práticas e pesquisas do padre jesuíta Athanasius Kircher, conforme nos relata o teórico

---

<sup>6</sup> KITTLER, Friedrich. *A verdade do mundo técnico: Ensaio sobre a genealogia da atualidade*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2017, p. 173, p. 230–44.

<sup>7</sup> CUBITT, Sean. *The practice of light. A genealogy of visual technologies from prints to pixels*. Cambridge, London: The MIT Press, 2014, p. 2.

<sup>8</sup> BOFF, Leonardo. *Cristianismo. O mínimo do mínimo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

das mídias alemão Friedrich Kittler, em seu livro *Mídias ópticas*<sup>9</sup>. Em pelo menos metade da Europa, a Reforma luterana havia “enegrecido o ritual eclesiástico medieval com todo o seu brilho óptico” 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”.<sup>10</sup> 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”.<sup>11</sup> Desenvolvem-se então novas práticas (como a catequese ou cerimônias) e outras mídias para reconquistar a população cristã ignorante ou convertida ao protestantismo, atraída pelos sermões dos predicadores.<sup>12</sup>

Esse esforço passaria, relata Kittler, por uma intensificação do emprego das imagens, movimento que se tornou exemplar com a fundação, por Santo Inácio de Loyola, da Ordem dos Jesuítas, encarregada, então, de lutar contra a ameaça protestante.<sup>13</sup> O imaginário jesuíta da Contrarreforma não se restringiu a representações visuais através de materialidades, mas também suscitava a produção de um conjunto de imagens e representações mentais, no domínio da imaginação. Loyola havia desenvolvido uma série de exercícios de meditação sobre temáticas diversas, como a Paixão do Cristo ou, ainda, sobre o inferno, conta Kittler. 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, destinados também aos protestantes.<sup>14</sup>

É nesse contexto, explica 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 ameaçar seus dogmas. A missão dos

---

<sup>9</sup> KITTLER, Friedrich. *Mídias ópticas*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2016.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Em seu artigo sobre as mídias da Contrarreforma na França do século XVII, a pesquisadora Hélène Duccini assinala, a respeito dessa questão, que o uso das imagens como meio de apoio para a pregação, ainda que não date do século XVII, conhece, nesse período, um significativo desenvolvimento. Analisando a produção imagética contrarreformista francesa, cita a utilização de gravuras, estátuas, grandes afrescos pintados ou ainda de jogo de sombras de modo a contribuir para a impressão produzida pelos sermões (DUCCINI, Hélène. Les médias de la Contre-Réforme en France au XVIIe siècle. *Le Temps des Médias*, n. 17, p. 11, 2011).

<sup>13</sup> Ainda que não nos debrucemos sobre essa questão no presente artigo, vale assinalar a importância da produção imagética jesuíta no contexto das missões, como analisa a pesquisadora Jacqueline Ahlert (AHLERT, Jacqueline. Imaginária missionária: representações de um processo histórico complexo. *Domínios da Imagem*, Londrina, v.9, n. 17, p. 65–85, 2015).

<sup>14</sup> KITTLER, Friedrich. *Mídias ópticas*, *Op. cit.*, p. 100-107.

jesuítas, da qual Kircher fazia parte, incluía naturalmente a conversão dos laicos e, para tal, procuravam desenvolver técnicas midiáticas de persuasão mais eficientes do que a Bíblia protestante.

Kircher é descrito como uma espécie de Leonardo da Vinci do século XVII, um personagem caleidoscópico que se envolveu em pesquisas de diversas disciplinas tal como: História, História Natural, Egptologia (em particular, estudo dos hieróglifos), Línguas, Geologia, Música e Acústica, Magnetismo, Astronomia, Gnomónica, Matemática e Óptica.<sup>15</sup> 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.

Dentre a extensa produção bibliográfica de Kircher, nos interessa em particular o Livro X do *Ars Magna Lucis Et Umbrae*<sup>16</sup>, publicado em duas versões, nos anos 1646 e 1671, respectivamente. O livro resume grande parte de seus trabalhos, especificamente, no campo das últimas quatro disciplinas supracitadas. Nele, assuntos diversos são abordados: fala-se sobre eclipses, cometas, cores, relógios solares, além de serem apresentadas descrições de aparelhos e máquinas, assim como curiosidades desenvolvidas a partir de experiências próprias.<sup>17 18</sup>

### A dimensão de dispositivo dos aparatos kircherianos

Podemos nos perguntar quais foram as motivações de Kircher ao descrever, em seu livro, os princípios de funcionamento e as instruções para a construção destes diversos dispositivos ópticos. No capítulo do livro dedicado à vida do padre,<sup>19</sup> o professor e pesquisador de filologia latina José M. Díaz de Bustamante relata o interesse do jesuíta por diferentes aparatos que colecionou e reuniu, ao lado de curiosidades de História Natural e de aparelhos científicos, no *Musaeum Kircherianum*. Para visitar esse museu, era necessário, contudo, obter previamente a autorização do papa, conforme relata uma figura pública da época, depois de ser impedida de acessar o espaço.<sup>20</sup> O interesse de Kircher por aparatos não se limitava à sua ação de colecionar, acrescenta Bustamante, envolvendo

---

<sup>15</sup> BERMEJO, Manuel; DÍAZ Andrés; LIRES María A. Athanasius Kircher y el libro X. In: KIRCHER, Atanasio. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Op. cit., p. 39-52.

<sup>16</sup> KIRCHER, Atanasio. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Op. cit.

<sup>17</sup> BERMEJO, Manuel; DÍAZ Andrés; LIRES María A. Athanasius Kircher y el libro X. Op. cit., p. 39-52.

<sup>18</sup> Nosso estudo partirá da tradução espanhola da segunda edição do livro X do *Ars Magna Lucis Et Umbrae*, reproduzida e traduzida pela editora da Universidade de Santiago de Compostela. KIRCHER, Atanasio. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Op. cit.

<sup>19</sup> DÍAZ DE BUSTAMANTE, José. El autor. In: KIRCHER, Atanasio. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Op. cit., p. 17-24.

<sup>20</sup> MANNONI, Laurent. *A Grande Arte da Luz e da Sombra*. Arqueologia do cinema. São Paulo: Editora Unesp, Senac, 2003, p. 46.

também a idealização e descrição de diversos dispositivos ópticos — e, em certos casos, a experimentação — como testemunha o livro X.

Para Bermejo, Díaz e Lires, essas descrições, presentes em quase toda a metade da terceira parte do livro X, levaria a pensar que se trataria, “às vezes, de simples brinquedos para recreação, normalmente, dos nobres”.<sup>21</sup> Nessa perspectiva, Bustamante julga que, da mesma maneira que o trabalho científico do padre não se revelou de grande importância para a ciência moderna, algumas de suas invenções e artefatos “são realmente curiosos, mas quase sempre de pouca utilidade”.<sup>22</sup>

A nosso ver, no entanto, esses aparatos ópticos não podem ser compreendidos apenas como meros jogos de recreação ou objetos de pouca utilidade. Tampouco são, como propõe Laurent Mannoni, apenas aparatos com os quais “Kircher pretendia, mais do que tudo, assombrar conhecidos e visitantes com seu saber quase universal”<sup>23</sup>. Para o autor, o “objetivo de Kircher, ao revelar os truques ópticos de luz e sombra”, tinha como objetivo, em parte, “esclarecer o grande público”, além de propiciar meios práticos para ensinar as leis da óptica e da luz.<sup>24</sup> Essa suposta dimensão esclarecedora se afasta diametralmente das estratégias desenvolvidos pela Igreja contra a Reforma e dos exemplos de usos descritos pelo padre em seu livro. Ainda que esses aparatos possam ter tido finalidades educacionais, o que não negamos, podemos nos perguntar se não poderiam ser encarados como tecnologias cristãs de poder a serviço de estratégias próprias ao contexto da Contrarreforma. O que nos permite levantar essa hipótese?

Acreditamos que a guerra religiosa da época não tenha sido irrelevante para as pesquisas de Kircher, suscitando efeitos na sua produção. A biografia do jesuíta parece indicar que ele, ao experimentar esse conflito na primeira fileira, teria tido, além das obrigações de suas funções, bons motivos pessoais para se debruçar sobre tecnologias úteis nesse contexto, como testemunham elementos biográficos relatados por Bustamante.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> BERMEJO, Manuel; DÍAZ, Andrés; LIRES, María A. Athanasius Kircher y el libro X. *Op. cit.*, p. 48, tradução nossa.

<sup>22</sup> DÍAZ DE BUSTAMANTE, José. El autor. *Op. cit.*, p. 20, tradução nossa.

<sup>23</sup> MANNONI, Laurent. *A Grande Arte da Luz e da Sombra. Op. Cit.*, p. 49.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Para entender as motivações pessoais no desenvolvimento desses aparatos, é preciso nos deter um pouco sobre a vida do autor, indissociável do contexto da guerra de religiões. Díaz de Bustamante relata que, em 1623, com vinte e um anos, após ter seguido estudos de Humanidades e ter ensinado grego na cidade alemã de Coblença, Kircher pediu 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, sob pretexto de que “preferia morrer com os hábitos de sua ordem do que viajar com calma em roupas seculares” (DÍAZ DE BUSTAMANTE, José. El autor. In: *Ars Magna Lucis et Umbrae. Op. Cit.*, p. 18, tradução nossa). Não é de admirar, portanto, que nessa ocasião ele tenha sido “surpreendido por um grupo de soldados protestantes que o capturaram e o espancaram, roubaram suas roupas e se prepararam para pendurá-lo na árvore mais próxima, enquanto ele, com grande tranquilidade, recomendava sua alma a Deus: sua conduta, sua calma e sua mansidão comoveram 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” (*ibidem*,



Além do mais, encontrava-se 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.<sup>26</sup>

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

Deleitar o leitor curioso com algumas das raridades, curiosidades, paradoxos e prodígios escondidos debaixo da escuridão da Sombra e da neblina da Luz, *extraíndo desses fenômenos utilidades raras e prodigiosas para os homens.*<sup>27</sup>

Às quais utilidades raras e prodigiosas poderia, aqui, se referir Kircher? Ao descrever suas experiências com a lanterna mágica — dispositivo que analisaremos mais tarde no artigo — <sup>28</sup>, ele elenca algumas possibilidades:

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.<sup>29</sup>

O seu emprego no campo das artes do espetáculo, a potência narrativa e trágica do aparato, 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

---

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 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 (*Ibidem*, p. 18).

<sup>26</sup> DÍAZ DE BUSTAMANTE, José. El autor. *Op. cit.*, p. 19.

<sup>27</sup> KIRCHER, Atanasio *apud* BERMEJO, Manuel; DÍAZ Andrés; LIRES María A. Athanasius Kircher y el libro X. *Op. Cit.*, p. 43, tradução nossa, grifo nosso.

<sup>28</sup> Conforme será discutido ao longo do artigo, 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, Friedrich. *Mídias ópticas*. *Op. cit.*, p. 99). Como relata a professora de Geografia e História José María Folgar de la Calle, no capítulo “Kircher y la linterna mágica”, se algumas vezes é atribuído a Kircher a paternidade da lanterna mágica, são várias, no entanto, a possível origem 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 (FOLGAR DE LA CALLE, José Maria. Kircher y la linterna mágica. In: *Ars Magna Lucis et Umbrae*. *Op. cit.*, p. 57-60).

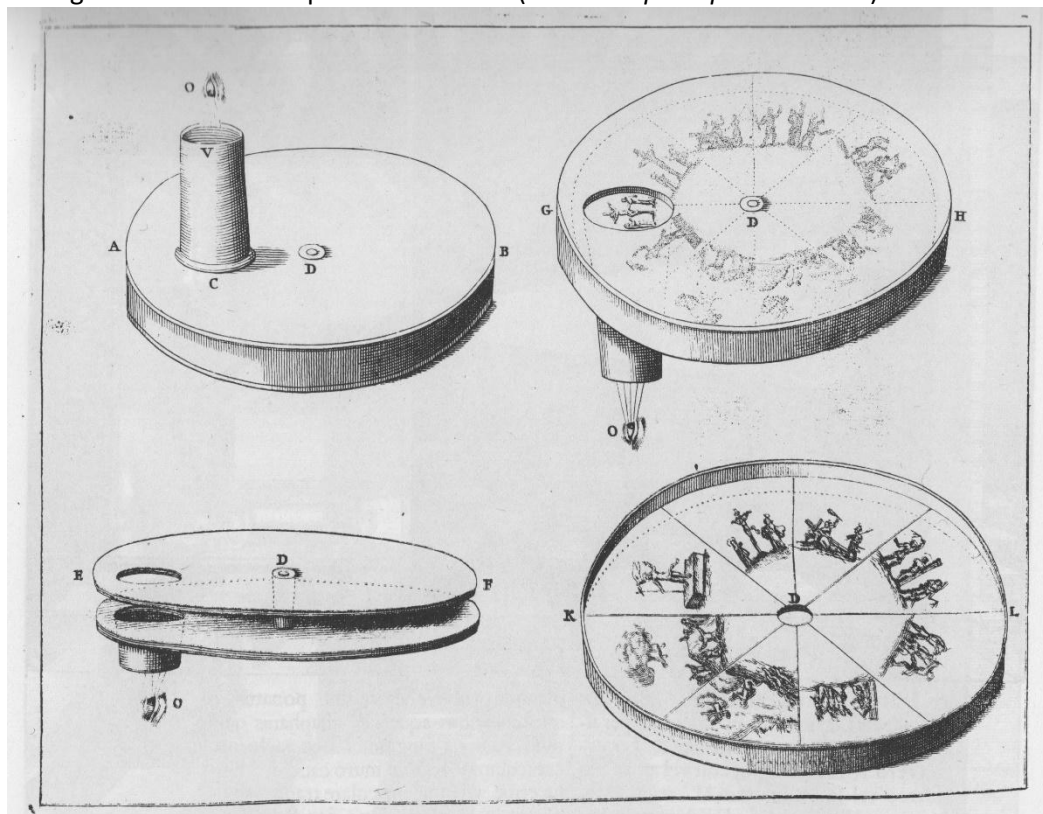
<sup>29</sup> KIRCHER, Atanasio. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. *Op. cit.*, p. 417, tradução nossa, grifo nosso.

traduzir por espanto ou surpresa) dos espectadores: um elemento que, longe de ser anódino, consideramos ponto fulcral, como ainda será desenvolvido. Por ora, nos contentaremos em perceber que o próprio autor está, com esse livro, à procura de utilidades que extrapolem o campo do lazer.

Algumas das funções 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 diapositivos rotativos. 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.<sup>30</sup>

Figura 1 – O microscópio manifestador (*smicroscopium parastaticum*) de Kircher.



Fonte: Ilustração do livro KIRCHER, Atanasio. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Op. cit., p. 770

Vale frisar, aqui, a maneira como o microscópio, assim como outros aparatos de Kircher, prefigura, de certa forma, o dispositivo cinematográfico. Sem pretender traçar

<sup>30</sup> KIRCHER, Atanasio. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Op. cit., p. 418, tradução nossa.



uma linha evolutiva direta entre os dispositivos do padre e o cinema, queremos assinalar, ao menos, a dimensão narrativa e sequencial das imagens exibidas para a plateia é um elemento importante para considerarmos essas experiências como uma forma de *pré-cinema*,<sup>31</sup> podendo ser compreendidas como uma forma de *cinema em sentido expandido*.<sup>32</sup>

Para além do deleite dos soberanos, Kircher deixa vislumbrar, de modo tácito, outras possíveis intenções para sua invenção. A nosso ver, a justaposição das imagens da Paixão de Cristo parece deixar poucas dúvidas disso. A exibição dos sofrimentos de Cristo não buscaria catalisar<sup>33</sup> a fé dos espectadores, mostrando a devoção como modelo a ser seguido por todo cristão? Não poderíamos ver, no microscópio manifestador, não apenas uma mídia de instrução como também de catequização dos espectadores expostos às imagens? Se o padre jesuíta elenca possíveis utilidades para suas invenções, julgamos que outras — de administração positiva dos fiéis, diríamos — permanecem parcialmente veladas, sendo expressas de forma implícita.

Para melhor perceber as mediações almejadas por meio desses aparelhos midiáticos, analisaremos um dispositivo proposto no capítulo IV, incluído na parte dedicada à criptologia nova.<sup>34</sup> 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<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> Nesse sentido, o historiador francês do pré-cinema, Laurent Mannoni, inclui diversos dos trabalhos do padre jesuíta em sua história do pré-cinema, cujo próprio título retoma o nome da publicação de Kircher: *A Grande Arte da Luz e da Sombra*. (MANNONI, Laurent. *A Grande Arte da Luz e da Sombra*. Op. cit.).

<sup>32</sup> Através do termo *pré-cinema*, Machado se refere a experiências que são anteriores ao que chamamos de cinema, mas que podem ser, por vezes, muito mais cinematográficas, expandindo suas fronteiras tradicionais. (MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 2014).

<sup>33</sup> No decorrer deste artigo, empregamos a noção de catalisação como metáfora para nos referir à capacidade de uma substância — a luz ou as imagens, no nosso caso — de estimular, dinamizar, incentivar determinados pensamentos, gestos ou práticas. Isso vai ao encontro da compreensão do corpo do espectador como uma superfície fotossensível capaz de ser influenciada por estímulos luminosos e imagéticos — de diversas procedências e com diferentes efeitos.

<sup>34</sup> KIRCHER, Atanasio. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Op. cit., p. 436, tradução nossa.

<sup>35</sup> *Ibidem*, tradução nossa.



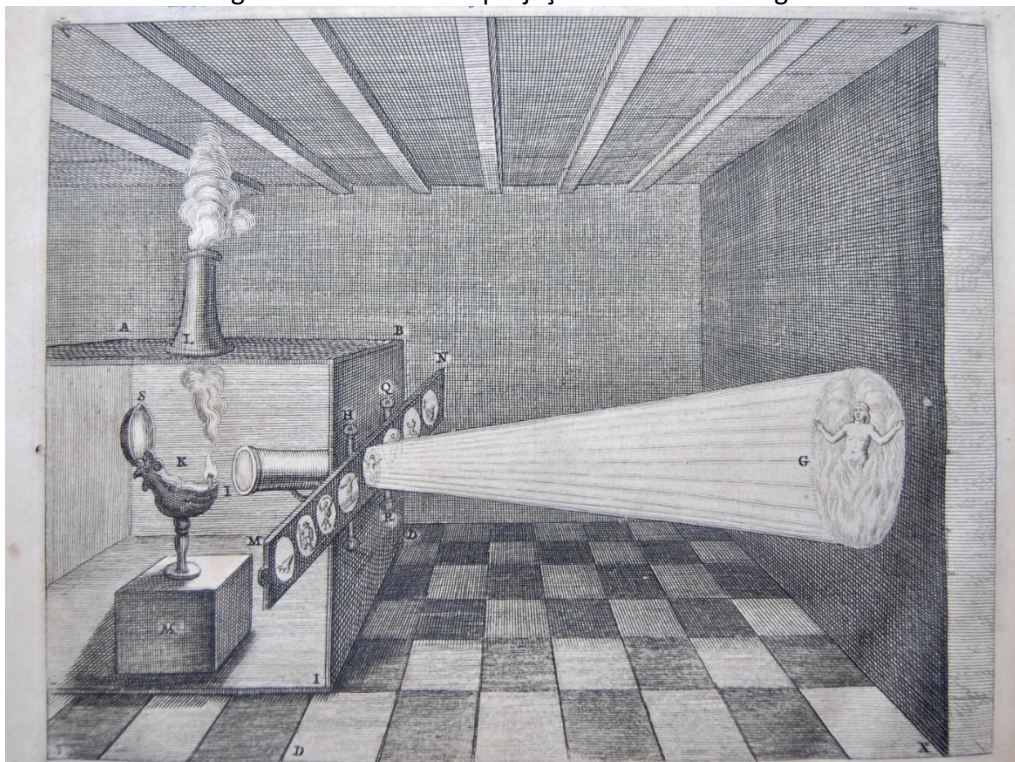


É marcante o fato de que, dentre as opções do que poderia ser escrito no espelho, o autor escolha como exemplo uma afirmação de glorificação e reafirmação da fé, apoiando a ideia de que o padre imaginou esses dispositivos ópticos como formas de servir aos interesses da guerra religiosa.

Essa motivação bélica das mídias kircherianas é assinalada por Kittler em *Mídias ópticas*, no qual lê, em *Ars Magna Lucis e Umbrae*, a proposta da utilização de uma nova óptica 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.<sup>36</sup>

Figura 3 – Desenho de projeção da lanterna mágica



Fonte: Ilustração do livro KIRCHER, Atanasio. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Op. cit., p. 768.

O homem que está consumido pelas chamas levanta as mãos, parecendo, em vão, buscar se subtrair às chamas. Aqui, o espectador é convidado a se identificar com o sujeito pintado, compartilhando sua situação e seus sentimentos. As chamas da representação, julga o autor, deviam ser facilmente associadas as do inferno. As razões da utilização de tal

<sup>36</sup> KITTLER, Friedrich. *Mídias ópticas*. Op. cit., p. 106.

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.<sup>37</sup>

A partir da afirmação do padre jesuíta, percebemos como a utilização da lanterna mágica procurava 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 é proporcional à ambição pela influência sobre os corpos, seus pensamentos e suas ações, indo ao encontro de nossa hipótese de que esses aparatos ópticos serviam ao estabelecimento de diferentes dispositivos. O que converge com a conclusão de Kittler, para o qual o fato de que numerosos jesuítas estivessem envolvidos em experimentações com lanternas mágicas já é prova de seu “emprego instrucional e talvez até missionário e doutrinário”.<sup>38 39</sup>

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. 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 que o fenômeno acontecia da maneira mais simples, vindo do céu.<sup>40</sup>

Qual seria o seu interesse nesse episódio, um rei atormentando seus súditos? Trata-se, a nosso ver, de uma forma de Kircher assinalar sua consciência sobre o poder desse dispositivo 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

<sup>37</sup> KIRCHER, Atanasio *apud* KITTLER, Friedrich. *Mídias ópticas. Op. cit.*, p. 107.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> É interessante perceber, como faz Kittler, uma diferença de escala entre a lanterna mágica e outros dispositivos imagéticos jesuítas. Para o autor, o dispositivo de projeção de Kircher permitia simular para as massas o que os exercícios de meditação de Loyola — e, acrescentaríamos, o microscópio manifestador — pretendiam fazer de modo individual. De certa forma, a lanterna mágica expressa, portanto, o desejo por um controle de maior alcance em relação ao primeiro dispositivo, prefigurando a diferença entre as formas de espetáculo concentrado e de espetáculo difuso delineadas por Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*. (DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo, Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997).

<sup>40</sup> KIRCHER, Atanasio, *Ars Magna Lucis et Umbrae. Op. cit.*, p.429, tradução nossa.

intenções tácitas, como perceberia “o leitor astuto”, tomando como referência apenas sua exposição.<sup>41</sup>

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 *dispositivos* no sentido proposto por Agamben. Através desse conceito, o filósofo italiano se refere a qualquer elemento que 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 viventes”.<sup>42</sup> Uma hipótese que ganha força quando evidenciado o caráter *econômico* de tais dispositivos, como buscaremos explicitar a seguir.

### Dimensão econômica dos dispositivos kircherianos

Gostaríamos, agora, para melhor defender nossa hipótese, de nos deter sobre os modos operantes dos aparatos kircherianos. Acreditamos que os diversos dispositivos do jesuíta foram instrumentalizados de maneira econômica, operando segundo o modelo de estratégia emocional da *oikonomia*, tal como evidenciado pela filósofa francesa Marie-José Mondzain.<sup>43</sup>

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, restringia os locais de realização das projeções de lanterna mágica a salas escuras ou semi-escuras.<sup>44</sup> Tal cenário de penumbra — ao mobilizar o medo da escuridão, uma fobia tão amplamente difundida<sup>45</sup> — participaria da catalisação das emoções, principalmente

<sup>41</sup> KIRCHER, Atanasio. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Op. cit., p.418.

<sup>42</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo? & O amigo*. Op. Cit., p. 39.

<sup>43</sup> MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia*. As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

<sup>44</sup> BERMEJO, Manuel; DÍAZ, Andrés; LIRES, María A. Athanasius Kircher y el libro X. Op. cit., p. 49.

<sup>45</sup> Como se explicaria esse medo atávico da escuridão, uma fobia tão amplamente disseminada? Trata-se de uma questão complexa para a qual há múltiplas explicações. Para uns, resultaria de 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 essa “vantagem” que garantiu a sobrevivência desse grupo ao longo do tempo (*The basic of Evolution*. Disponível em: <http://www.indiana.edu/~oso/evolution/basics.htm>. Acesso em: 2 fev. 2020). Para outros, como o filósofo francês Michaël Foessel, é a experiência sensorial do sujeito que ocasiona tal sentimento: a noite representa um período de desregulamento dos sentidos, levando a uma profusão de impressões conflituosas (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. Ou seja, nessa segunda



aquelas de insegurança experimentadas pela plateia diante das imagens. 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*”.<sup>46</sup>

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 da lanterna mágica, reproduzida na Figura 3 (acima), vemos a imagem de um homem queimando em meio a chamas.<sup>47</sup> Na segunda, reproduzida pela Figura 4 (abaixo), projeta-se um esqueleto carregando uma foice e o que parece uma clepsidra na outra mão.<sup>48</sup> Logo, diante de tais imagens em penumbra, não é de se admirar que a exposição às projeções da lanterna mágica possa, como descreve o padre em diversas partes do livro, ter suscitado fortes reações emocionais nos espectadores.

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 óptica 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.”<sup>49</sup> Podemos, portanto, nos perguntar se Kircher não teria também, além da contribuição na difusão da lanterna mágica<sup>50</sup>, sido pioneiro na instrumentalização, no Ocidente, dessa mídia óptica como forma de propiciar medo e insegurança para as plateias.

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<sup>51</sup> — um dispositivo que julga merecer a alcunha de mágico e taumatúrgico (aquele que realiza

---

perspectiva, diríamos que a escuridão, ao colocar o sistema perceptivo em choque, contribui para a maior sensibilidade do indivíduo, que se encontra então reagindo às experiências do mundo à flor da pele (FÆSSEL, Michaël . *La nuit. Vivre sans témoin*. Paris: Éditions autrement, 2017). Em uma argumentação que se distingue ao mesmo tempo que converge com as ideias de Fœssel sobre o tema, o teórico inglês das mídias Sean Cubbit argumenta, em *The practice of light*, que a fobia da escuridão se explicaria por sua potência evocadora. Assim, propõe pensá-la como a “presença de uma ausência”, isto é, trata-se de considerar a escuridão na sua qualidade de repositório de fantasmas, ameaças e monstruosidades (CUBITT, Sean. *The practice of light*. *Op. cit.*, p. 21.).

<sup>46</sup> KIRCHER, Atanasio *apud* KITTLER, Friedrich. *Mídias ópticas*. *Op. cit.*, p. 107, tradução nossa.

<sup>47</sup> KIRCHER, Atanasio. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. *Op. cit.*, p.768-769.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> ROBERTSON *apud* FOLGAR DE LA CALLE, José Maria. Kircher y la linterna mágica. *Op. cit.*, p. 57, tradução nossa.

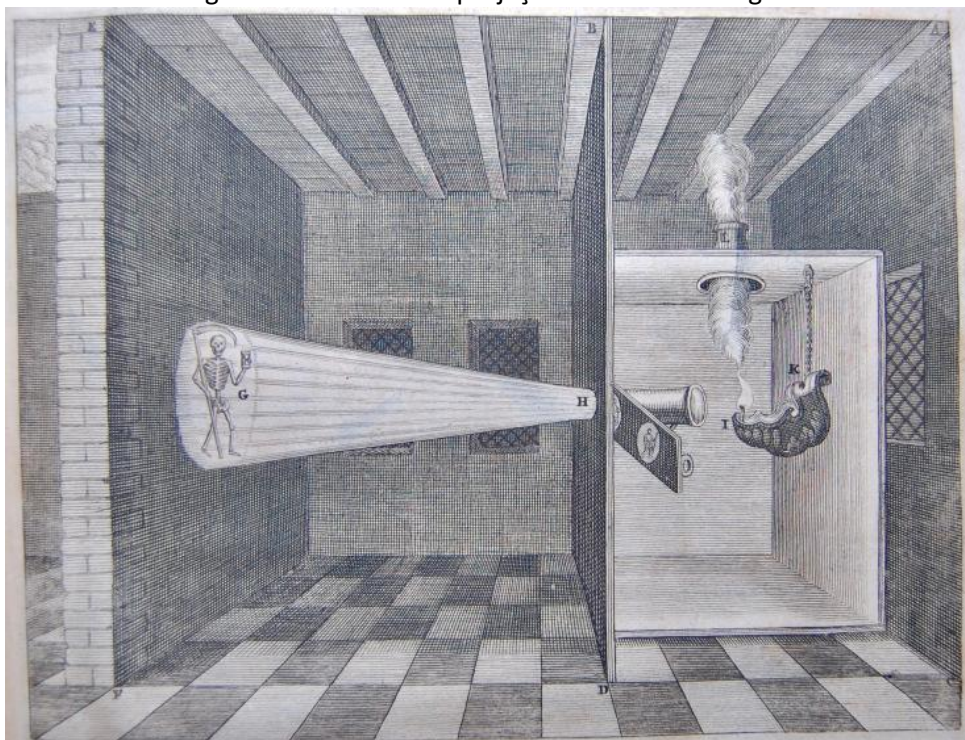
<sup>50</sup> BERMEJO, Manuel; DÍAZ, Andrés; LIRES, María A. Athanasius Kircher y el libro X . *Op. cit.*, p. 41.

<sup>51</sup> KIRCHER, Atanasio. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. *Op. cit.*, p. 417.

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”.<sup>52</sup> 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 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.

Além disso, Kircher recomenda que se esconda o dispositivo em algum cômodo adjacente, como se pode observar na ilustração do livro reproduzida abaixo:

Figura 4 – Desenho de projeção da lanterna mágica



Fonte: Ilustração do livro KIRCHER, Atanasio. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Op. cit., 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.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> *Ibidem.*

<sup>53</sup> KIRCHER, Atanasio. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Op. cit., p. 418, tradução nossa, grifo nosso.

Kircher recomenda o ocultamento do dispositivo, escondendo, dessa forma, 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.<sup>54</sup> *Stupore*, por sua vez, aponta para a ideia de entorpecimento, de estupefação, de pasmo.<sup>55</sup> Ocultar o dispositivo contribuiria, portanto, para uma dupla estratégia de fascinação e assombro, para a produção de um espanto capaz de entorpecer o espectador.

Tais finalidades emocionais convergem para a dimensão afetiva do discurso econômico, como apontado por Mondzain em *Imagem, ícone, economia*.<sup>56</sup> 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*, que julga serem expressivos 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.<sup>57</sup>

A utilização, no artigo, de uma metáfora luminosa é expressiva não só do potencial emocional da luz como também de sua 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”<sup>58</sup> e à qual é muito difícil não se render. Trata-se, em suma, como assinala a

<sup>54</sup> FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: Ministério da educação e cultura - Departamento nacional de educação, 1962, p. 33.

<sup>55</sup> *Idem*, p. 949.

<sup>56</sup> MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia*. Op. Cit.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 83-84.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

filósofa, de “comover para convencer e obter uma mudança de atitude”<sup>59</sup>, ideia que nos parece contribuir amplamente para a compreensão dos aparatos desenvolvidos por Kircher.

Além disso, a preocupação do padre jesuíta por tornar invisíveis os dispositivos das experiências revela uma ambiguidade em seu gesto que tende a 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 atribuísssem causas obscuras ou simplesmente sobrenaturais.<sup>60 61</sup> 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”.<sup>62</sup>

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 ao obscurantismo.<sup>63</sup> Uma contradição apenas em aparência se julgarmos pela dimensão santamente estratégica da economia, tal como assinalada por Mondzain. Segundo a lógica econômica, prevalece, em todos os casos, a finalidade sobre os meios. Nessa perspectiva, o discurso deve se adaptar economicamente não só às 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,

---

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> BERMEJO, Manuel; DÍAZ, Andrés; LIRES, María A. Athanasius Kircher y el libro X. *Op. cit.*, p. 44.

<sup>61</sup> 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, fruto 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 maléfica 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 práticas ocultistas 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, José. El autor. *Op. cit.*, p. 18).

<sup>62</sup> DE MARTINO *apud* BERMEJO, Manuel; DÍAZ, Andrés; LIRES, María A. Athanasius Kircher y el libro X. *Op. cit.*, p. 46.

<sup>63</sup> Uma luta que, todavia, se encontra limitada pela constante negociação com os dogmas da religião cristã presente na obra de Kircher (BERMEJO, Manuel; DÍAZ, Andrés; LIRES, María A. Athanasius Kircher y el libro X. *Op. cit.*, p. 43).

desde que pratiquem uma acomodação não transgressiva [*oikonomia*] com um objetivo salutar, tanto no tocante às almas quanto às instituições.<sup>64</sup>

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.<sup>65</sup> Consideramos, nessa perspectiva, que os dispositivos kircherianos, ao buscar enganar o observador e produzir ilusões, configuram-se como aparatos eminentemente trapaceiros, pois evocam no espectador a crença em eventos sobrenaturais ou demoníacos, meios esses justificados pela “dimensão santamente estratégica”<sup>66</sup>, o que nos leva a nomeá-los *dispositivos econômicos*.

Ademais, não é o único momento em que o padre jesuíta enfatiza a importância de tal dissimulação. Na seção “*Metamorphosis I*” da terceira parte do livro, Kircher expõe experiências de metamorfoses ópticas através de um teatro catóptrico. O aparato descrito pelo padre jesuíta permitiria a transformação dos homens em qualquer animal, ao ser apresentada uma imagem no lugar do reflexo do sujeito observador do espelho, de tal modo que aquele “se crê convertido em outro animal”.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia*. Op. cit., p. 70.

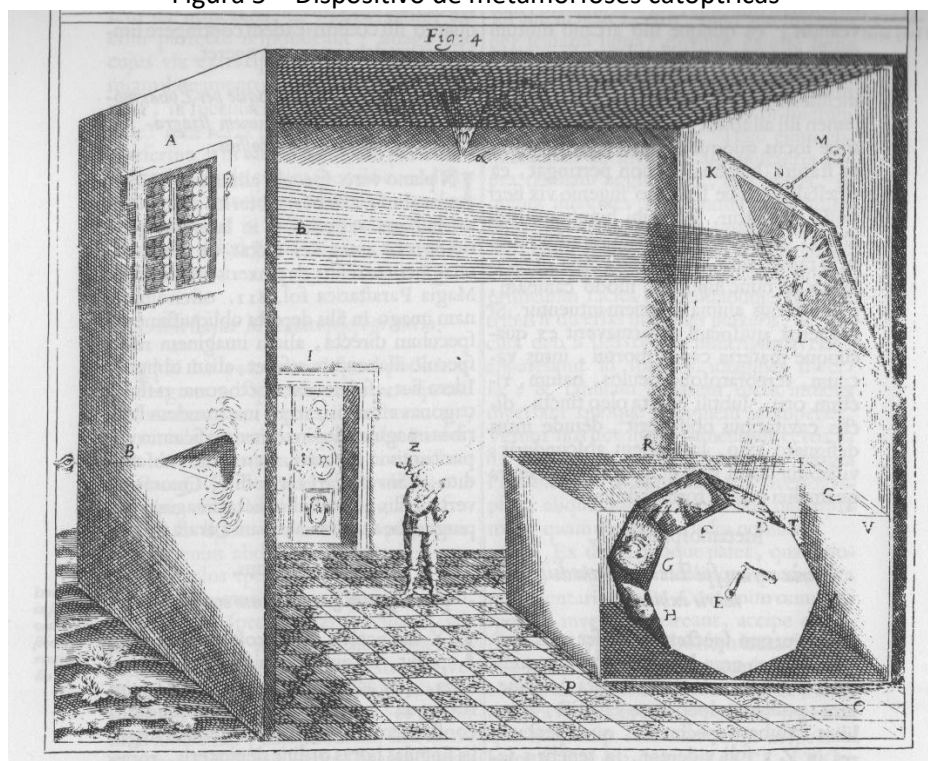
<sup>65</sup> CRISÓSTOMO apud MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia*. Op. cit., p. 80.

<sup>66</sup> MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia*. Op. Cit.

<sup>67</sup> KIRCHER, Atanasio. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Op. cit., p. 428, tradução nossa.



Figura 5 – Dispositivo de metamorfoses catóptricas



Fonte: Ilustração do livro KIRCHER, Atanasio. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Op. cit., 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.<sup>68</sup>

Com este dispositivo, explica Laurent Mannoni, o espectador-visitante, ao entrar na sala em que se encontra o teatro catóptrico,

percebia apenas um espelho inclinado em sua direção, pendurado no alto de uma parede e iluminado frontalmente pela luz do sol, que entrava por uma janela. Ele se aproximava, olhava-se no espelho e via sobre seus ombros uma cabeça de animal.<sup>69</sup>

A ocultação do dispositivo, enfatizada no trecho, era o que permitia a ilusão de metamorfose. O autor aproveita, mais uma vez, da ignorância do observador para potencializar o efeito de surpresa produzido por tal transformação. Essa resposta

<sup>68</sup> *Ibidem*, tradução nossa, grifo nosso.

<sup>69</sup> MANNONI, Laurent. *A Grande Arte da Luz e da Sombra*. Op. cit., p. 48.

emocional, buscada por Kircher, pode ainda ser catalisada através de 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 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.<sup>70</sup>

O sentimento de admiração-assombro descrito aqui é, portanto, expressivo da experimentação e do uso de meios e técnicas mais eficientes do que as palavras conforme era almejado pela economia cristã. As variações do dispositivo descritas pelo padre jesuíta são literalmente assustadoras, e o recurso econômico às emoções fortalece nossa hipótese da instrumentalização do medo como forma de influência sobre os espectadores.

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”.<sup>71</sup> 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.<sup>72</sup>

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 a 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

<sup>70</sup> KIRCHER, Atanasio. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Op. cit., p. 428, tradução nossa, grifo nosso.

<sup>71</sup> MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia*. Op. cit, p. 83.

<sup>72</sup> *Ibidem*, tradução nossa, grifo nosso.

consumido pelas chamas ou, ainda, refletir sua imagem transmutada em monstro ou espectro.

Para caracterizar as relações que a imagem estabelece com a visibilidade, Mondzain propõe uma distinção que julgamos fértil para nossa análise. 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 ela. 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 bizantino como um exemplo, a imagem se torna um caminho possível do olhar em direção ao divino<sup>73</sup>.

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.<sup>74</sup> Ela acrescenta, ainda, 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”<sup>75</sup>, 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

<sup>73</sup> Como explica Mondzain, a imagem encontra-se, no Império bizantino dos séculos VIII e IX, em uma situação de profunda tensão político-religiosa que opõe seus defensores e seus detratores. O pensamento iconoclasta do período, difundido pelo imperador Constantino V, se apoia em textos bíblicos para defender a proibição das imagens sob o pretexto de que elas provocariam idolatria. Trata-se, contudo, conforme analisa Mondzain, menos de uma questão espiritual do que política: através desse movimento, não somente se reconhece o potencial estratégico das imagens como também busca-se privar a Igreja do monopólio imagético e de suas vantagens, com vistas a promover uma separação do poder temporal e do poder espiritual. É importante frisar, ainda, que o iconoclasmo promovido por Constantino V não rechaçou por completo a imagem, usada em seu favor: o próprio imperador espalhava seu retrato, conta a filósofa. Contra o pensamento iconoclasta do período, o patriarca Nicéforo redigiu os *Antirréticos*, obra que elabora uma reflexão ampla sobre a natureza da imagem e em que argumenta a impossibilidade de pensar e de governar sem o recurso das imagens. Partindo desse texto e de outras fontes, Mondzain explica que o ícone é, nesse contexto, concebido como uma *imagem artificial* visível que dá visibilidade a uma *imagem natural* invisível (por exemplo, um ícone sagrado que torna Cristo visível etc.). Para os defensores do ícone, este não deve ser visto como a coisa em si (o *eidolon*, no grego) mas como uma representação simbólica que, regida por um regime de semelhança, permite se relacionar com este elemento em sua ausência (o *eikon*= o ícone). Por exemplo, uma representação do Cristo não se confunde com o Cristo, mas reconduz nosso olhar em relação à imagem natural graças à semelhança formal. Em resumo, para a filósofa, a doutrina do ícone é “uma concepção econômica da imagem natural fundadora da imagem artificial, e de uma concepção econômica da imagem artificial que, por sua vez, vem fundar o poder temporal” MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia. Op. Cit., p. 19*. Sobre essa questão, consultar também FISEROVA, Michaela; Mondzain, Marie-José. *Image, sujet, pouvoir. Entretien avec Marie-José Mondzain. Sens public*, Montreal, p. 2–17, 2008.

<sup>74</sup> MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega, 2009, p. 33.

<sup>75</sup> *Idem*, p. 27.

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.<sup>76</sup>

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.

Ora, consideramos as estratégias ilusionistas de Kircher (ao esconder o dispositivo, por exemplo) paradigmáticas da busca por estratégias midiáticas incorporantes capazes de abolir a distância entre o espectador e a imagem. Ao menos em parte dos dispositivos idealizados pelo padre, prevê-se essa abolição, de modo a provocar uma fusão entre o espectador e a imagem que, como argumentamos, participa do estabelecimento de certas relações de poder e determinada produção de subjetividade — em suma, um espectador incapaz de estabelecer distância crítica em relação às imagens, pelas quais se sente profundamente impactado emocionalmente, e que tende a recorrer à fé como forma de proteção. 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 em conformidade com os valores e dogmas da Igreja Católica.

## Conclusão

Através da presente análise, esperamos ter demonstrado como os aparatos ópticos do padre Kircher não foram desenvolvidos como meros jogos recreativos, senão como verdadeiras mídias ópticas que almejavam aperfeiçoar técnicas para o estabelecimento de formas de controle sobre os espectadores. Argumentamos, ainda, que esses aparatos midiáticos se configuravam como dispositivos (Agamben) que operavam de acordo com as lógicas legitimadas pelo conceito teológico da economia cristã (Mondzain). Assinalamos, em particular, a importância das estratégias afetivas nas operações imagéticas desenvolvidas, as quais eram possibilitadas pela abolição da distância espectador-imagem, mecanismo característico das *operações incorporantes*, nos termos propostos por Marie-José Mondzain.

Se, por um lado, argumentamos que as materialidades midiáticas observadas procuraram instaurar determinados mecanismos de controle, nossa genealogia carece, contudo, de um estudo mais aprofundado da experiência do sujeito-espectador diante

---

<sup>76</sup> *Idem*, p. 33.

dessas imagens, abordado aqui apenas a partir do ponto de vista de Kircher, e não do próprio espectador. Se essa outra perspectiva relevante não foi considerada, é principalmente por conta da dificuldade de encontrar fontes que a testemunhem. É verdade que não se sabe se os aparatos ópticos descritos no livro foram todos *desenvolvidos* e *usados* pelo padre. Ao menos, sabemos que Kircher empregou uma lanterna mágica no Colégio Romano da Companhia dos Jesuítas; e que ele possuía um exemplar do teatro catóptrico de ilusões que expôs em diversas ocasiões. Laurent Mannoni cita também a existência de um teatro desse tipo em Roma, em 1938, de possível autoria de Kircher.<sup>77</sup>

Em síntese, nosso estudo elabora sobretudo um exame das premissas inscritas nos modos de exposição e fruição apresentados nas descrições de aparatos propostos por Kircher, o que não nos permite elaborar exatamente sobre *como* tais aparatos eram empregados na prática. Concluímos, portanto, que os diferentes discursos analisados refletem a *ambição* de controle e influência da Igreja sobre os espectadores, ainda que não saibamos de sua concreta eficácia histórica.

Tal lacuna não invalida, no entanto, sua importância para nossa genealogia. De fato, mesmo que não tenham saído do papel, os aparatos kircherianos podem ser compreendidos como elementos discursivos sintomáticos de um certo imaginário e de determinadas lógicas de funcionamento características dos mecanismos de poder inseridos na Contrarreforma.

Recebido em 31 de março de 2025.  
Aceito em 03 de maio de 2025.

---

<sup>77</sup> MANNONI, Laurent. *A Grande Arte da Luz e da Sombra*. Op. cit, p. 48.