

**DIMENSÕES CRISTÃS DA LUZ EM *QUANDO EU ERA VIVO* (2014): ESTRATÉGIAS  
E SENTIDOS CRISTÃOS DAS LUZES E DAS TREVAS NO CINEMA DE TERROR  
LATINO-AMERICANO**

Antoine Nicolas Gonod d' Artemare<sup>1</sup>

**Resumo:** No presente artigo, investigamos as possíveis dimensões cristãs da luz e da sombra que permeiam a direção de fotografia audiovisual do longa-metragem *Quando eu era vivo* (2014), do diretor brasileiro Marco Dutra. Por meio de um procedimento comparativo, confrontamos a fotografia do filme com diferentes práticas cristãs da luz anteriores ao século XVIII. A partir disso, argumentamos que a construção luminosa do filme ecoa determinados sentidos, valores e estratégias da luz e da sombra ligados à religião cristã. Em específico, buscamos entender de que modo o conceito teológico de economia, tal como estudado por Giorgio Agamben e Marie-José Mondzain, pode contribuir para iluminar a compreensão de algumas estratégias emocionais que mobilizam a luz e estão presentes nos diferentes objetos estudados. Embora não desejemos, de forma alguma, generalizar os resultados de nosso estudo, ambicionamos, a partir dele, não apenas tensionar de que modo a fotografia audiovisual se insere em uma produção imaginária mais ampla — da qual se torna inseparável —, mas também desnaturalizar os possíveis sentidos, valores ou relações de poder veiculados, estimulados ou instaurados por meio de certas práticas luminosas audiovisuais.

**Palavras chave:** cinema; cristianismo; luz; sombra; economia

**CHRISTIAN DIMENSIONS OF LIGHT IN *QUANDO EU ERA VIVO* (2014):  
CHRISTIAN STRATEGIES AND MEANINGS OF LIGHT AND DARKNESS IN LATIN  
AMERICAN HORROR CINEMA**

**Abstract:** In this article, we investigate the possible Christian dimensions of light and shadow that permeate the audiovisual cinematography of the feature film *When I Was Alive* (2014), by Brazilian director Marco Dutra. Through a comparative procedure, we compare the film's direction of photography with different Christian practices of light prior to the 18th century. Based on this, we argue that the film's luminous construction echoes certain meanings, values, and strategies of light and shadow linked to the Christian religion. Specifically, we seek to understand how the theological concept of economy, as studied by Giorgio Agamben and Marie-José Mondzain, can contribute to illuminating the understanding of some emotional

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF, 2024) e mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2020). Tem formação em Cinema pela École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son (ENSMIS-La Fémis, Paris, 2010). Entre 2018 e 2025, trabalhou como professor no Curso de Cinema e Audiovisual da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-RJ). É pesquisador-associado do Grupo de Pesquisa Cinematografia, Expressão e Pensamento, do CNPq, dedicado aos estudos em direção de fotografia (<https://www.direcaodefotografia.com/>). Seus principais temas de pesquisa são cinema e audiovisual; direção de fotografia; luz e (bio)política. E-mail: antoine.dartemare@gmail.com

strategies that mobilize light and are present in the different objects studied. Although we do not wish, in any way, to generalize the results of our study, we aim, based on it, not only to stress how audiovisual photography fits into a broader imaginary production — from which it becomes inseparable — but also to denaturalize the possible meanings, values or power relations conveyed, stimulated or established through certain audiovisual lighting practices.

**Keywords:** cinema; Christianity; light; shadow; economy

## Introdução

No presente artigo, interrogamos as relações entre a fotografia audiovisual e algumas dimensões cristãs da luz no contexto latino-americano. Queremos argumentar que a organização luminosa do filme *Quando eu era vivo* (2014) pode ser melhor compreendida a partir do estudo de determinados sentidos e mediações da luz e da sombra ligados à religião cristã. Através dessa análise, pretendemos especificamente compreender de que modo o conceito de economia<sup>2</sup> pode contribuir para a compreensão de estratégias emocionais luminosas mobilizadas nos diferentes objetos estudados. Com isso, ambicionamos tanto tensionar de que modo a fotografia audiovisual se insere em uma produção imaginária mais ampla, da qual se torna inseparável, quanto desnaturalizar os possíveis sentidos, valores ou relações de poder veiculados, estimulados ou instaurados por meio de práticas luminosas.

Para defender essa hipótese, iremos, em um primeiro momento, analisar algumas lanternas cristãs empregadas entre os séculos XI e XVII, na Europa, a fim de perceber de que maneira luz e sombra foram tornadas elementos simbólicos de um imaginário e instrumentalizadas de maneira econômica, em diferentes contextos, pela igreja católica. A partir disso, empregaremos uma perspectiva comparativa a fim de confrontar esses dispositivos luminosos com a fotografia de cenas de *Quando eu era vivo* (2014), buscando delinear de que maneira as luzes do filme estão atravessadas por um imaginário cristão das luzes e das sombras.

<sup>2</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 permitir a administração de todas as realidades temporais da igreja cristã (Agamben, 2016; Mondzain, 2013).

Ainda que não seja do alcance do presente artigo, busca-se, a partir desse estudo inicial, pensar de que maneira a fotografia do filme de Marco Dutra poderia ser representativa da existência de sentidos e estratégias cristãs da luz e das sombras que permeiam e moldam, de diferentes formas e em diferentes graus, as produções imagéticas materiais e o(s) imaginário(s)<sup>3</sup> audiovisuais latino-americanos contemporâneos, em particular o cinema de terror. Antes de começar nossa análise, convém, inicialmente, explicitar alguns dos pressupostos, noções e metodologias nos quais se baseia a presente investigação.

### Pressupostos teórico-metodológicos

Ao apontarmos, no presente artigo, para possíveis dimensões cristãs da luz na fotografia do filme *Quando eu era vivo* (2014), o que compreendemos pela noção de “luz”? Através do termo, nos referimos às distintas modulações (de intensidade, rítmicas, formais etc.) que o fenômeno luminoso pode apresentar no espaço e no tempo. A luz aqui não se restringe, portanto, aos gestos organizadores de luz e visibilidade, mas abarca também as práticas de sombra e invisibilidade. Reconhecemos, ainda, a maneira pela qual as luzes participam tanto da constituição do mundo cognoscível e experimentável quanto das relações entre seres humanos e/ou não humanos – de forma consciente ou inconsciente, individual ou coletiva. Sendo assim, consideraremos a luz como uma mídia (Cubitt, 2014, p. 2) cuja materialidade é capaz não apenas de refletir como também de participar do estabelecimento

<sup>3</sup> Através da noção de “imagem”, compreendemos, como propõem Lucia Santaella e Winfried Nöth (Santaella; Nöth, 2014), não apenas a produção de representações visuais através de objetos materiais, mas também aquilo que pertence ao domínio da imaginação, conjunto das imagens e representações mentais formadas por certos grupos em suas mentes. A partir disso, no campo da produção imagética, distinguiremos a produção material de imagens da produção mental que participa da construção do que chamaremos de “imaginário”. Entendemos que o imaginário se encontra, portanto, necessariamente ligado à produção de imagens materiais, já que as influenciam diretamente e que é por elas igualmente influenciado. Compreendemos, ainda, que imaginário e produção imagética material — assim como as práticas luminosas — são elementos importantes para a constituição dos sujeitos e dos grupos, pela maneira como tomam parte na formação de um conjunto de símbolos e atributos de uma determinada coletividade, que se representa e se imagina a partir disso.

de certas relações de poder<sup>4</sup> e de determinada produção de subjetividade ligadas à religião cristã.

Além disso, é legítimo questionar o que nos autoriza, de um ponto de vista metodológico, comparar as luzes de dispositivos cristãos da Europa medieval e do século XVII àquelas de um filme do cinema de terror brasileiro contemporâneo. Tal procedimento não acabaria comparando o incomparável, esquecendo das particularidades e contextos próprios a cada objeto? Não haveria um salto temporal arbitrário e injustificado em tal comparação?

A fim de propor essa confrontação de objetos tão distintos, amparamo-nos, primeiramente, em um movimento próprio da perspectiva genealógica — que opera justamente por comparação de diferentes vozes, práticas e discursos de áreas e períodos diversos a fim de delinear os deslocamentos, as rupturas perceptíveis entre as configurações históricas analisadas e as formas de subjetividade (Franco Ferraz, 2015, p. 151–168). Em seguida, contudo, nos afastamos da genealogia nietzschiana e foucaultiana ao buscar não tanto as rupturas senão as possíveis sobrevivências ou reverberações de valores cristãos da luz na produção imagética do filme analisado. Desse modo, estamos nos aproximando da operação mental permitida pelo método de constelações filmicas que funciona, como explica a pesquisadora brasileira Mariana Souto, por meio de um agrupamento de objetos cuja observação e escuta “têm o poder de despertar inquietações, engendrar perguntas e provocar caminhos” (Souto, 2020, p. 154). Ainda, a constelação permite justamente que “fenômenos, cronologicamente distantes e aparentemente heterogêneos colocados em cotejo entre si, ilumin[e]m-se reciprocamente, revelando certa afinidade interna” (Botelho *apud* Souto, 2020, p. 155).

Além disso, pensamos que esses objetos não estão, sob certo prisma, tão afastados quanto parecem. Por mais que se trate de materialidades luminosas oriundas de contextos

<sup>4</sup> Neste artigo, consideramos o poder no sentido foucaultiano da palavra, isto é, de uma palavra no singular que designa, em realidade, uma multiplicidade de relações de forças que se aplicam em um determinado contexto, por meio de formas e técnicas heterogêneas, polimorfas e difusas — através das quais são saturados, incitados e produzidos os corpos, as subjetividades, os modos de viver. Poder, então, não como equivalente de uma instância repressiva e limitadora, como o Estado ou a lei, tampouco no sentido da ideologia marxista, senão como essa rede de relações de forças historicamente instáveis, em contínuo movimento, apoiado no discurso e em dispositivos. E, como explica Foucault (1999, p. 90), “não há poder que se exerce sem uma série de miras e objetivos”. Nesse sentido, nos interessamos não apenas em como se aplica o poder, mas igualmente para que é agenciado.

especiais e históricos distintos, existe um elo específico que une os ambientes socioculturais dos quais os objetos foram tomados, a saber, o cristianismo. Vinda da Europa com o empreendimento colonial, a religião cristã teve um papel de grande importância no processo colonizador que se desenrolou no palco da América Latina, de modo a significá-lo (Montes, 2012, p. 93).

Em “Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina” (2005), o sociólogo peruano Aníbal Quijano argumenta que a colonialidade do poder se apoiou na difusão de uma perspectiva eurocêntrica de conhecimento, que foi imposta e tornada hegemônica graças ao processo de colonização europeu em diversos contextos. Tal perspectiva de mundo, explica o autor, levou tanto ao menosprezo, à repressão e expropriação dos saberes, das tecnologias e das culturas das populações colonizadas, quanto à imposição da cultura e dos saberes dos colonizadores sobre essas populações — como foi o caso da religião judaico-cristã<sup>5</sup>. Ora, para o autor, tal aspecto é justamente um dos elementos que caracteriza certo regime de poder ainda vigente nesse cenário — a chamada colonialidade do poder — que, embora tenha começado com o projeto colonial, não se deteve com o fim dos regimes políticos coloniais, mas sobreviveu a eles. Nesse sentido, ainda que tenha se reconfigurado historicamente e não seja mais fruto de uma imposição, a maneira como a religião cristã marcou o território brasileiro e está nele presente, de modo significativo, até hoje são para nós índices que corroboram a percepção da colonialidade do poder.<sup>6</sup>

Ao confrontar objetos culturais contemporâneos com práticas e materialidades do cristianismo europeu pré-moderno, não queremos negar as especificidades de cada prática luminosa em seu espaço-tempo, nem as particularidades que foram desenvolvidas pelas

<sup>5</sup> O autor relata que os processos colonizatórios “forçaram – também em medidas variáveis em cada caso – os colonizados a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação, seja no campo da atividade material, tecnológica, como da subjetiva, especialmente religiosa. É este o caso da religiosidade judaico-cristã. Todo esse acidentado processo implicou no longo prazo uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura” (Quijano, 2005, p. 121).

<sup>6</sup> Através de suas diversas vertentes, o cristianismo se fez presente de forma importante na história do país. Dentro dos cristãos, por exemplo, os protestantes representavam sozinhos, no ano de 2020, um terço da população adulta brasileira (Spyer, 2020, p. 21).

diferentes vertentes do cristianismo no Brasil ao longo da história<sup>7</sup>, mas reconhecer de que modo a produção audiovisual contemporânea pode refletir valores, sentidos ou estratégias presentes naquele cristianismo — especialmente no que diz respeito aos sentidos e estratégias da luz e da sombra, sobre os quais iremos nos debruçar agora antes de seguir com a análise da fotografia de cenas do filme.<sup>8</sup>

### Lanternas cristãs: luzes de proteção e luzes de ameaça

A luz possui grande importância e polissemia dentro da cultura e da cosmogonia cristã, segundo as quais o mundo teria se iniciado por meio da fala divina — o verbo — mobilizando a luz no gesto de criação. Conhecemos essa história: “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’” (Gn 1,3-5).<sup>9</sup> Há, nesse gesto inicial, não apenas uma separação, mas também uma hierarquização, ao proferir uma supremacia da luz (Cubitt, 2014, p. 266). Nesse sentido, percebemos uma interligação essencial entre a luz e as trevas, a primeira não

<sup>7</sup> Ainda que reconheçamos especificidades das práticas luminosas cristãs no continente latino-americano, — como são, por exemplo, as práticas luminosas ligadas à teatralidade jesuíta, conforme o caso dos espetáculos do padre José de Anchieta (Bortolini, 2000; De Carvalho, 2015) — pensamos que as dimensões cristãs da luz refletidas no filme analisado podem ser melhor compreendidas a partir do contexto europeu.

<sup>8</sup> Talvez seja impossível falar do “cristianismo da luz” no singular, considerando tanto a diversidade das práticas luminosas empregadas pelas igrejas cristãs ao longo da história quanto a própria multiplicidade das igrejas cristãs. Como assinala a teóloga Ivone Gebara, em *O que é cristianismo* (2008), “aquilo a que chamamos cristianismo na realidade são cristianismos” (Gebara, 2008, p. 29), já que se trata de um fenômeno heterogêneo, em que as diferentes igrejas se adaptam às vivências, tradições e interpretações próprias das culturas de que emergem. Essa plasticidade do cristianismo diz respeito também à questão da luz: se o catolicismo da contrarreforma 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, 2010, tradução nossa). Ainda, estamos conscientes de que as luzes mobilizadas por igrejas neopentecostais são de outra natureza, natureza essa que um filme como *Divino Amor* (2019) reflete e tematiza de maneira satírica. Ciente disso, ao falar de algumas “dimensões cristãs da luz” no presente artigo, é sempre tendo em mente os sentidos, valores e as estratégias da luz relacionados às situações e dispositivos específicos que analisamos na primeira parte. De forma geral, são luzes que se aproximam das estratégias luminosas da contrarreforma da Igreja Romano-Católica (ainda que não se circunscrevam a esse contexto) e que têm em comum serem práticas que podem ser melhor apreendidas a partir do conceito teológico da economia cristã (Agamben, 2016; Mondzain, 2013).

<sup>9</sup> As citações bíblicas feitas ao longo do texto foram extraídas da edição da Bíblia de Jerusalém publicada pela Paulus em 2002 (Bíblia de Jerusalém, 2002).

podendo existir – e dominar – sem a oposição dialética com a segunda. Através dessa narrativa mitológica, uma relação de força é estabelecida entre luz e escuridão – ou melhor, entre luz e trevas.<sup>10 11</sup>

No contexto da religião cristã, a luz e a sombra parecem (ao menos à primeira vista) obedecer a uma lógica maniqueísta, na medida em que esses elementos parecem atuar como princípios antagônicos e irredutíveis. De fato, nesse contexto, a luz é frequentemente associada a um elemento divino e protetor, ao bem absoluto, em contraposição à escuridão, muitas vezes vinculada ao mal absoluto e às forças diabólicas — às trevas.<sup>12</sup> Testemunhas dessa batalha entre luzes divinas e sombras maléficas, as “lanternas dos mortos”, construções enigmáticas que datam do século XI ou XII, costumavam ficar erguidas no centro de cemitérios, nas regiões francesas de Limousin, Poitou e Saintonge. Em seu artigo “Les lanternes des morts: une lumière protectrice?”, a historiadora medievalista francesa Cécile Treffort (2001, p. 147, tradução nossa) descreve essas edificações:

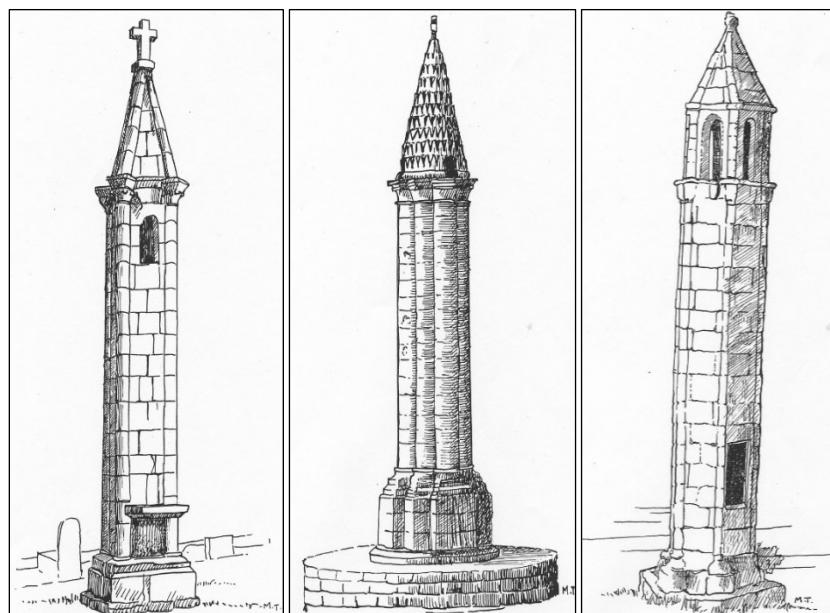
as lanternas [...] se distinguem antes de mais nada por seu tamanho imponente e sua verticalidade, que rompe com a horizontalidade dos túmulos vizinhos ao mesmo tempo em que responde à torre do sino da igreja vizinha, se fazendo visíveis, ainda que estejam bem distantes. O corpo da lanterna, geralmente 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. [...] 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 [...], um gancho tornava possível suspender uma lâmpada e/ou uma roldana destinada a içá-la.

<sup>10</sup> Sobre a maneira como a dimensão hierárquica da luz e da sombra é expressa no cinema, citamos apenas como exemplo a cena de abertura de *Fausto* (1926).

<sup>11</sup> Optamos aqui pelo termo “trevas” para nos referir à instrumentalização da escuridão pela igreja cristã, de modo a preservar a escuridão de possíveis conotações pejorativas.

<sup>12</sup> Como veremos, no entanto, essa dicotomia — que associa à luz uma dimensão positiva e à escuridão, uma conotação negativa — não se aplica às práticas das lanternas mágicas desenvolvidas pelo padre jesuítico Kircher, tampouco aos usos da luz no filme *Quando eu era vivo* (2014), revelando uma maior ambiguidade e versatilidade das práticas de luz e dos sentidos veiculados nesses ambientes.

**Figura 1 – Lanternas dos mortos de Pers, Cellefrouin e Santo Augustin de Versillat**



Fonte: Treffort (2001, p. 148-149)

A fim de compreender os possíveis pretextos para a existência de tais lanternas nos cemitérios, e na falta de testemunhos escritos consistentes sobre essas construções, a historiadora recorreu aos significados da luz em textos bíblicos e em orações do período. Nessa cena medieval, analisa Treffort, a luz apresenta ampla polissemia. Em primeiro lugar, a luz possui tanto uma origem divina quanto um caráter positivo – em oposição à negatividade das trevas. Além disso, é concebida como um elemento estruturante do tempo, na medida em que este decorre da alternância entre o dia e a noite, que será revogada apenas no dia do juízo final, quando – segundo a tradição cristã – Jesus Cristo voltará em sua glória e os mortos ressuscitarão na luz perpétua do Reino de Deus. Ademais, a luz marca a presença do divino – concebido como luz capaz de guiar os fiéis durante a noite – e do Cristo, imagem de Deus: “Eu sou a luz do mundo. Quem me segue não andará nas trevas, mas terá a luz da vida” (Jo 8,12). Transparece, ainda, em orações do período, um valor redentor da luz, capaz de rechaçar a mentira e os espíritos impuros.

A partir disso, a autora formula a hipótese de que a luz acesa nos cemitérios poderia não apenas prefigurar 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. E não apenas: a luz poderia simbolizar, para Treffort, a presença de um Deus que afastaria demônios

e espectros do espaço sagrado do cemitério, protegendo tanto os vivos quanto os mortos frente às manifestações sobrenaturais de tais lugares.<sup>13</sup> A hipótese formulada pela autora em relação a essa prática nos parece convincente quando a comparamos com outros usos da luz no contexto da religião cristã;<sup>14</sup> e a dimensão de proteção da luz será importante quando analisarmos, na segunda parte, as modulações da luz em *Quando eu era vivo* (2014).

Uma outra hipótese complementar é possível. Ao materializar o perigo das trevas, e torná-lo presente no plano sensorial, a própria luz das lanternas dos mortos não contribuiria também para a emergência de tais ameaças e espectralidades, enfatizando, ao mesmo tempo, a necessidade de busca por uma proteção divina? Com isso, a luz ganharia uma maior complexidade que foge de um simples maniqueísmo, já que através dela as ameaças se manifestariam. Se a falta de documentação escrita sobre as lanternas nos impede de argumentar com maior precisão a favor dessa hipótese, ela, todavia, ganha força quando estudamos o emprego de outras lanternas pela Igreja Católica, à luz do conceito de economia.

### Operações luminosas econômicas

O uso das lanternas mágicas pela ordem dos jesuítas pode nos ajudar a compreender essa ambiguidade. A Companhia de Jesus, fundada por Inácio de Loyola, havia por missão, no contexto da Europa, proteger a fé católica contra a ameaça da reforma protestante (Kittler, 2016, p. 102).<sup>15</sup> Para a conversão de leigos ao cristianismo, os jesuítas desenvolveram diversas

<sup>13</sup> Uma proteção necessária, julga a autora, se considerarmos o fato de que os cemitérios eram experimentados, na época romana, como 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 nesse contexto.

<sup>14</sup> 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).

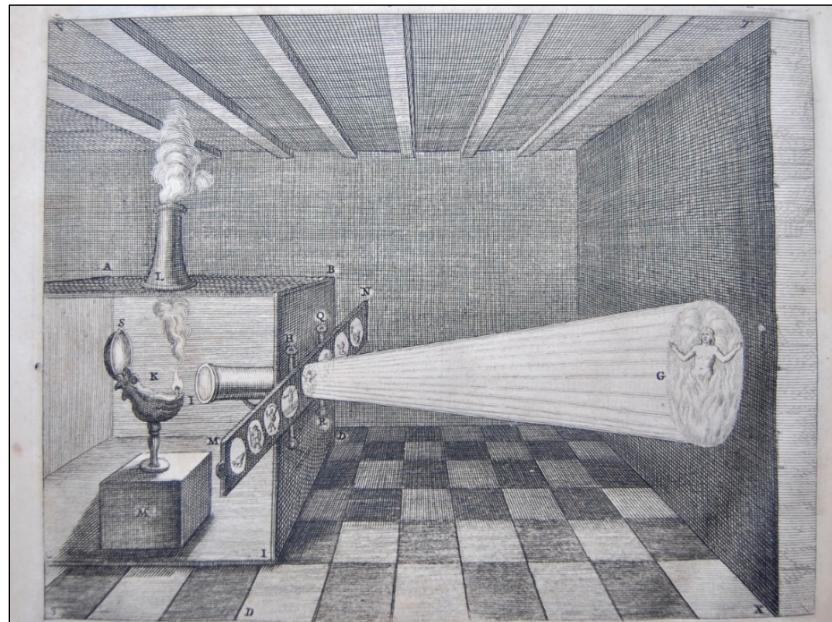
<sup>15</sup> Contra a ameaça da reforma luterana que, em pelo menos metade da Europa, havia “enegrecido” o brilho óptico do “ritual eclesiástico medieval” e pregava a volta da interpretação exclusiva dos textos sagrados - por meio dos quais “todos deveriam alcançar a bem-aventurança sem a veneração das imagens de santos e sem as obras tão úteis à Igreja” -, a outra parte da Europa, católica, mobilizou uma contrarreforma, a qual pretendia estabelecer “contramedidas para equipar a fé antiga com novas técnicas” (Kittler, 2016, p. 101).

mídias ótico-luminosas, como aquelas descritas pelo padre alemão Athanasius Kircher<sup>16</sup> (1602-1680) em seu livro *Ars Magna Lucis e Umbrae* (2000) [A Grande Arte da Luz e da Sombra, em tradução livre]. Ele se encontrava no epicentro do poder institucional da Igreja Católica, Roma, quando publicou, em 1646 e 1671, o livro no qual apresenta os princípios de funcionamento e as instruções para a realização de diversos dispositivos ópticos, incluindo a lanterna mágica, aparato em que uma fonte de luz artificial ilumina, através de um sistema óptico, um modelo desenhado que se encontra projetado sobre uma superfície (Kittler, 2016, p. 106-107).

Em seu livro *Mídias ópticas* (2016), o teórico das mídias alemão Friedrich Kittler descreve uma das ilustrações do livro do padre jesuíta, em que uma lanterna mágica está exposta:

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 desrido e chamas que lambem suas pernas até o quadril. (Kittler, 2016, p. 106)

**Figura 2 – Desenho de projeção da lanterna mágica**



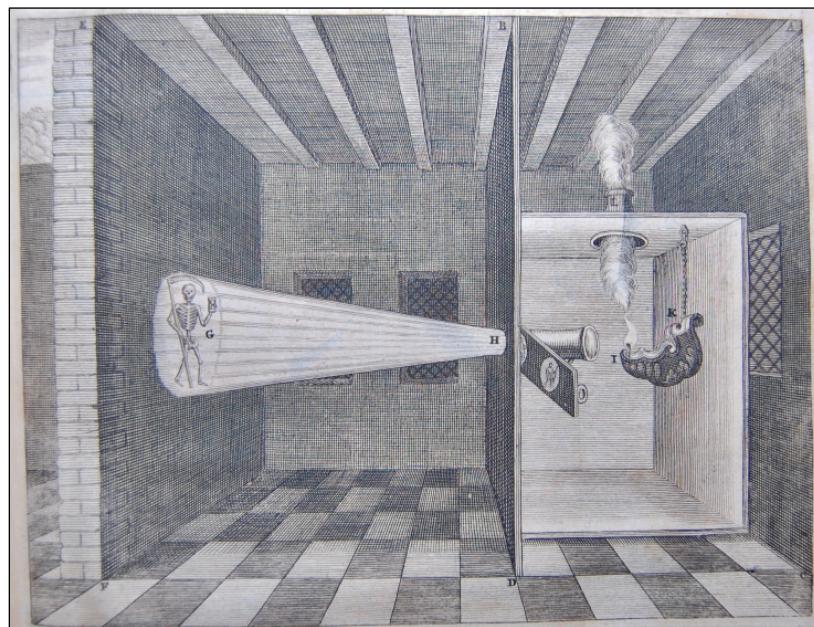
Fonte: Kircher (2000, p. 768)

<sup>16</sup> Kircher realizou pesquisas em disciplinas variadas como história; história natural; egiptologia (em particular, estudo dos hieróglifos); línguas; geologia; música e acústica; magnetismo; astronomia; gnomônica; matemática e ótica (Kircher, 2000).

Essas chamas, julga o autor, deviam ser facilmente associadas às do inferno. As razões da utilização de tal dispositivo pelos jesuítas, apresentando projeções luminosas diabólicas em meio à escuridão, não são de difícil compreensão. O próprio Kircher as expõe: “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” (*apud* Kittler, 2016, p. 107).

Esse cenário de terror se estende a uma segunda ilustração do livro, reproduzida pela figura abaixo (figura 3), na qual se projeta um esqueleto carregando, em uma mão, uma foice e, na outra, o que parece ser uma clepsidra (*ibid.*, p. 769). Aqui, a lanterna mágica encontra-se isolada e escondida atrás de um tipo de “parede falsa” de madeira, permitindo maior eficiência emocional das imagens propiciada pela “ignorância de quem as olha” (Kircher, 2000, p. 418, tradução nossa, grifo nosso), graças à dimensão oculta do dispositivo.

**Figura 3 – Desenho de projeção da lanterna mágica**



Fonte: Kircher (2000, p. 769)

Com isso, percebemos como a utilização da lanterna mágica pelo padre ambicionava promover, através de sua luz, um sentimento de medo que permitisse uma forma de controle sobre os espectadores. Essa “luz de cruzada” visava projetar uma influência direta sobre pensamentos e ações, já que, como afirma o jesuíta, tal aparelho permitiria afastar os sujeitos do caminho do vício – das “trevas”.

Para garantir a eficiência do dispositivo, contudo, era crucial que a luz da lanterna mágica surgisse em meio à escuridão. Isso se devia não apenas às limitações de intensidade das luzes artificiais utilizadas pelo dispositivo naquela época,<sup>17</sup> mas também – e sobretudo – ao aproveitamento dos sentimentos de insegurança e medo propiciados pela escuridão. Kircher (*apud* Kittler, 2016, p. 107) era consciente de como essa escuridão é capaz de catalisar a reação emocional dos espectadores, já que reconhece em seu livro que essas imagens seriam muito mais aterrorizantes se projetadas em um ambiente escuro.

Esse dispositivo apresentado pelo padre nos permite perceber certa ambiguidade da luz no cenário da religião cristã. As luzes das lanternas mágicas parecem se afastar dos sentidos e dos valores atribuídos historicamente à luz nesse contexto, tais quais os apontados por Treffort. De fato, as luzes já não possuem uma dimensão divina, positiva e protetora (como era o caso da luz das lanternas dos mortos), ao se tornarem veículos de evocações negativas de espectros e criaturas que ameaçam o espectador. Trata-se, contudo, apenas de um aparente afastamento, pois, ainda que tais luzes fujam de uma dimensão maniqueísta, conformam-se aos dogmas cristãos na medida em que se inscrevem em uma lógica de instrumentalização econômica de mídias a serviço do divino, conforme gostaríamos de argumentar.

A que se refere o termo “economia”, e de que maneira essa noção legitima a instrumentalização da luz idealizada por Kircher? A noção teológica de “economia” foi desenvolvida pelos padres fundadores da igreja cristã como um conceito operatório que permitiu legitimar diversas doutrinas do cristianismo. O termo, de origem grega (*oikonomia*), deriva da palavra *oikos* (casa), e se referia de forma geral à administração do *oikos*, isto é, da igreja cristã — já que o conceito estabelecia meios que permitiam administrar a totalidade das realidades temporais da igreja (Mondzain, 2013, p. 41). Trata-se de um conceito complexo, do qual não pretendemos exaurir os múltiplos sentidos (estudados exemplarmente pela filósofa francesa Marie-José Mondzain), mas do qual gostaríamos de salientar alguns aspectos importantes para nossa argumentação.

<sup>17</sup> 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 a realização das projeções de lanterna mágica a salas escuras ou semi-escuras (Bermejo; Díaz; Lires, 2000, p.49).

A primeira característica é que a economia possui uma dimensão santamente estratégica, como salienta Mondzain, na medida em que defende uma adaptabilidade dos meios em função dos fins almejados. Isso legitima, por exemplo, o emprego de métodos mais eficientes que o discurso, como as imagens — concebidas como meios rápidos para ensinar e emocionar — e, acrescentaríamos, a luz. De forma interligada, o conceito também autoriza recorrer a estratégias afetivas para o convencimento dos homens (Mondzain, 2013). São exemplares dessa questão os verbetes “emocionar” e “precauções oratórias” da *Encyclopédie théologique*, obra que a autora diz ser reveladora dos ensinamentos dos padres fundadores da igreja cristã, e na qual se afirma 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)

Considerando a forma pela qual Kircher busca, por meio dessas projeções, emocionar o espectador a fim de exercer um tipo de influência sobre ele, a utilização das lanternas mágicas é significativa de uma instrumentalização econômica da luz pelo padre. Tal iniciativa pode ser melhor compreendida considerando a possibilidade de recorrer às estratégias afetivas legitimada pelo conceito de economia. Considerando o contexto dos conflitos religiosos nos quais se inserem as pesquisas de Kircher, os fins justificam economicamente os meios. Desse modo, a lanterna mágica jesuíta nos parece ser uma visualidade que mobiliza a luz e a escuridão como forma de catalisar a resposta emocional do espectador (não só de inquietação, mas também de surpresa) em benefício de uma reafirmação da fé e, portanto, da economia da igreja cristã.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Embora não possamos aqui aprofundar nossa análise, cabe mencionar como outros dispositivos ópticos-luminosos desenvolvidos por Kircher mobilizam a luz a serviço de estratégias econômicas. É o caso de um dispositivo de metamorfoses catóptricas descrito pelo padre jesuíta em seu livro, que ambicionava criar um truque óptico de tal forma que uma pessoa, ao se olhar em um espelho, se visse transformada em um animal monstruoso ou cadáver animado (Kircher, 2000, p. 428, p. 783).

### Dimensões cristãs da luz em *Quando eu era vivo* (2014)

Vimos, na primeira parte deste artigo, de que forma as práticas luminosas cristãs analisadas refletem uma ambiguidade nos valores atribuídos à luz e à sombra; já que essas práticas tanto associam à luz uma dimensão positiva e protetora (no caso das lanternas dos mortos), quanto a empregam como meios de catalisar respostas emocionais de inquietação do espectador, de produzir “trevas” (no caso das aparições espetrais das lanternas mágicas jesuítas). Como argumentamos, a luz é, ainda, acionada como uma mídia econômica pela maneira como segue uma dimensão santamente estratégica a serviço de táticas afetivas empregadas no intuito de convencer o espectador/fiel.

Gostaríamos, nesta segunda parte do artigo, de tecer um paralelo entre essas práticas luminosas cristãs e a fotografia do filme *Quando eu era vivo* (2014), interrogando de que modo a direção de fotografia do filme pode ecoar os sentidos, os valores ou as estratégias cristãs da luz analisadas na primeira parte.

O filme é um longa-metragem ficcional brasileiro realizado pelo diretor Marco Dutra e fotografado pelo diretor de fotografia Ivo Lopes Araújo. O filme conta a história de Júnior, um homem próximo dos quarenta anos, que, após perder o emprego e se divorciar, se abriga na antiga casa de seus pais, hoje ocupada apenas por seu pai viúvo. Ao invés de procurar um novo lar e emprego, Júnior se instala no quartinho do apartamento onde estão guardadas lembranças e pertences de sua mãe falecida, que ele passa a recolocar nos lugares em que ocupavam na casa. Essa volta do passado, contudo, causa um grande descontentamento em seu pai, Sênior, que parece querer virar essa página de sua história de forma intransigente. Descobrimos, aos poucos, o motivo de tal insatisfação: a mãe era uma grande adoradora das práticas de ocultismo que o pai reprovava e que a levou à sua perdição. Tudo indica, até o final do filme, que Pedro, irmão de Júnior, também faleceu. No entanto, em certo momento, somos informados de que ele foi, na realidade, internado em uma instituição psiquiátrica depois de ter tentado assassinar seu pai. Revolvendo os pertences do passado de sua mãe, Júnior se depara com uma partitura de música, e sua respectiva letra, que consegue tocar — auxiliado por Bruna, uma jovem musicista e cantora a qual aluga um quarto naquele apartamento. Tal música se revela ser um meio de invocação do espírito de sua mãe, que travou um pacto com

forças satânicas. Por fim, Júnior consegue atender ao pedido do espírito de sua mãe, ao atacar seu pai e realizar um ritual para oferecer sua alma ao diabo.

No início do filme, vemos Júnior andar pelas ruas escuras até chegar ao portão do prédio de seu pai. As vias pelas quais ele caminha não nos inspiraram plena confiança, talvez não só pelo fato de estarem semidesertas, mas também por conta da importante escuridão que rodeia o personagem. Além disso, a presença-ruído do vento e os gritos vindos do breu do parque vizinho reforçam nossa inquietação frente a um clima de certa estranheza, que a trilha sonora do filme arremata com suas notas graves no piano. Quando, enfim, Júnior abre o portão do prédio, irrompe no silêncio da noite seu ranger, que evoca, em nosso imaginário, o som de uma porta de cadeia.<sup>19</sup> O filme mal começou, e já estamos com as emoções à flor da pele.

Os primeiros passos dados por Júnior no apartamento do pai já contrastam por completo com as condições luminosas da primeira cena. O filho encontra, de fato, um espaço amplamente iluminado por uma luz branca de coloração fria, como podemos ver nas figuras 4 e 5. O apartamento parece um refúgio contra a escuridão inquietante que circunda aquele local, presente na cidade e no parque da vizinhança.

<sup>19</sup> Focaremos nossa análise na iluminação do filme sem, contudo, ignorar a maneira pela qual o som participa, em diversos momentos, da construção de uma atmosfera de tensão concomitantemente com a escuridão. Vale frisar que, se priorizamos metodologicamente, no presente texto, a análise da imagem, não significa, de modo algum, que a consideramos como prioritária em relação aos demais elementos mobilizados pela obra.

**Figura 4– Júnior no apartamento familiar, no início do filme**



Fonte: Imagens extraídas do filme *Quando eu era vivo* (2024)

**Figura 5 – Júnior no apartamento familiar, no início do filme**



Fonte: Imagens extraídas do filme *Quando eu era vivo* (2024), Marco Dutra.

Essa luz plena, branca e fria, simbólica da tranquilidade e normalidade que marcam o início do filme, não demora, no entanto, em demonstrar sinais de falha. Em dado momento, enquanto Júnior está procurando um comprimido de aspirina na cozinha, a luz do cômodo pisca antes de se apagar por completo. Envolto nessa meia escuridão, ele percebe então um primeiro sinal de atividade anormal na casa: a roupa do varal, situada no cômodo ao lado, está balançando sem que nada explique tal movimento.

Figuras 6 e 7 – Júnior está na cozinha quando a luz pisca e apaga



Fonte: Imagens extraídas do filme *Quando eu era vivo* (2024)

Entretanto, diante da determinação do pai em afastar qualquer escuridão, tal falta de luz não permanece por muito tempo. A cena seguinte se abre justamente com um plano mostrando a luminária de teto da cozinha consertada e acesa, brilhando acima da mesa de jantar em que o pai, o filho e a locatária comiam. Em outra cena, vemos o pai numa escada, trocando um tubo de luz fluorescente, o que acentua a percepção do espectador de que não há lugar, nessa casa, para o que não seja luz. Tal motivo será revelado ao longo do filme, já que compreendemos, aos poucos, não ser a escuridão aquilo que o pai rechaça, senão, através dela, o(s) mundo(s) ligado(s) às práticas do ocultismo exercidas, no passado, pela mãe falecida (espiritualmente presente no lar, como descobriremos).

Dessa forma, vemos aqui como a luz — ou melhor, a “luz em sombras” — é, em conjunto com outros elementos (como bíblia, ex-votos etc.), mobilizada pelo personagem do pai enquanto uma materialidade que, tal qual as lanternas dos mortos, é simbólica de uma presença divina<sup>20</sup> capaz de afastar demônios e espectros do lar familiar, protegendo-o das manifestações sobrenaturais. Assim, a luz aparece no filme carregada de um sentido que reverbera o valor redentor da luz na cultura cristã pré-moderna, conforme analisamos na primeira parte a partir de Treffort (2001).

A luta do pai contra as trevas e contra a volta do passado será, ainda assim, em vão. Aos poucos, o apartamento familiar encontra-se invadido pela penumbra, uma transformação que não deixa de ser percebida pela amiga manicure e exorcista do pai: “O que está acontecendo, Zé?”, pergunta ela, “Está tão escuro”, percebe com certo receio. A que responde o pai: “Foi ele”, se referindo ao filho, “Ele deixou a casa como era antes”.

Nesse sentido, a transformação luminosa que ocorre entre o início e o final do filme é nítida: o apartamento passou de uma luz que tende a um baixo contraste e a uma brancura azulada (figura 8) (evocando a iluminação higiênica de uma sala de cirurgia em que não há sombra alguma capaz de acolher espectros e demônios), para uma maior penumbra da qual irrompem fontes de iluminação mais quentes (como abajures e velas), contribuindo para a produção de um maior contraste em que paira um certo misticismo (perceptível na figura 9). Essa transmutação luminosa é, como já mencionamos, fruto da iniciativa de Júnior, que recupera, no quartinho de dependência, os diferentes pertences, abajures e objetos de decoração de sua mãe e os coloca de volta em áreas centrais do apartamento. Tal mudança é aqui reveladora e expressiva de uma nova abertura do filho para as práticas esotéricas da mãe, para o mundo da magia e dos espíritos que o pai até então buscava manter à distância.

<sup>20</sup> Aqui, principalmente o Deus católico, se julgarmos pelos objetos de proteção empregados pela família. Entre os elementos utilizados pelos personagens como forma de proteção, podemos elencar: uma placa inscrita “Deus protege esse lar”; uma Bíblia católica (usada pelo irmão de Júnior, no hospital psiquiátrico); o sal e as ervas usados na sessão de exorcismo pela amiga-manicure e um talismã de proteção que o pai carrega no pescoço. Esses dois últimos elementos não estão, contudo, necessariamente ligados à religião cristã. No caso do filme, ainda que o cristianismo ocupe um papel de destaque, são evocadas de forma mais ampla práticas ligadas a um sincretismo religioso na luta contra as forças maléficas que figuram no apartamento.

**Figuras 8 e 9 – A transformação luminosa do apartamento ao longo do filme**



Fonte: Imagens extraídas do filme *Quando eu era vivo* (2014), Marco Dutra.

A segunda cena de invocação do espírito da mãe pela dupla é igualmente reveladora do modo como a luz ecoa determinados sentidos e valores mais tradicionais da religião cristã. Júnior e Bruna estão no quartinho e iniciam a canção de invocação, quando, de repente, a luz do abajur alocado atrás deles passa a oscilar. De novo, o apagar das luzes — mesmo que momentâneo ou incompleto — carrega consigo uma ameaça: aquela de uma abertura para o mundo espiritual e suas forças maléficas. Logo depois dessa oscilação, de fato, manifestações sobrenaturais ocorrem: um toca-discos que se encontra no quarto se liga sozinho, toca uma

música em velocidade variada e, depois, invertida,<sup>21</sup> dando lugar a sons estranhos evocadores de forças demoníacas.<sup>22</sup>

**Figuras 10, 11 e 12 – Júnior e Bruna invocam pela segunda vez o espírito da mãe**



<sup>21</sup> Seria uma referência aos rumores que diziam que a cantora brasileira Xuxa teria colocado várias mensagens satânicas em suas canções infantis — lenda urbana mais famosa da história (Malva, 2021)?

<sup>22</sup> Nessa cena, a aparição da mãe e das forças espirituais que a acompanham se faz presente por meio das ondas eletromagnéticas que constituem a energia elétrica. Graças a elas, espíritos se tornam capazes não apenas de produzir um *blackout*, mas também de ligar aparelhos domésticos como o toca-discos. Tal controle da rede elétrica por forças malévolas é uma constante na fotografia de terror, da qual o apagar das luzes é apenas uma figura entre outras. A abertura de *A bruma assassina* (1980), de John Carpenter, é um exemplo paradigmático dessa questão.



Fonte: Imagens extraídas do filme *Quando eu era vivo* (2024)

Aqui, a iluminação se torna “clássica”, no sentido proposto por Revault d’Allonnes (1991), isto é, uma iluminação expressiva, dramatizada, teatral, metaforizada, que carrega luminosamente um sentido pleno e se oferece como instrumento de linguagem. A passagem do regime de luz para a sombra sobrepõe à narrativa uma grade de leitura através da qual adivinhamos o perigo que espera os personagens. Nesse momento, a fotografia do filme se aproxima de uma figura quase onipresente no cinema de terror. São poucos, de fato, os filmes do gênero que não recorrem a um apagar das luzes (ou de uma passagem da luz para a escuridão, de forma geral) em um momento de grande tensão dramática.<sup>23</sup> Assim, tal conversão luminosa constitui quase que uma característica ou um clichê do gênero, a que a fotografia de *Quando eu era vivo* (2014) não se subtrai.

Mas o protagonismo luminoso no filme não se limita a esse tipo de mediações: assim como no caso das lanternas jesuítas, a linguagem luminosa do filme apresenta uma maior complexidade. Na primeira cena, em que o filho invoca, com a ajuda da personagem Bruna, o espírito de sua mãe (ver figuras 13, 14 e 15 abaixo), a transformação luminosa já está consumida. Bruna e Júnior estão iluminados pelas luzes bruxuleantes e fracas das velas que

<sup>23</sup> Como contraexemplo, podemos citar *Midsommar* (2019), um filme de terror à plena luz do dia. Sua fotografia é exemplar da “luz moderna”, no sentido de Revault (1991), que se conecta com a fotografia de outros filmes como *Despertar dos Mortos* (1978), de George A. Romero. Através do conceito de luz moderna, o autor se refere a uma iluminação que possui uma essência documental, inexpressiva, não dramatizada, recusando-se a produzir sentido e indo ao encontro, dessa forma, da insignificância da luz no mundo e de seu caráter absurdo.

acompanham o ritual. Atrás deles, apenas algumas chamas rompem com o breu do ambiente. Enquanto Bruna se aproxima do fim da música de invocação, a mão de uma mulher — que identificaremos, depois, como a mão da mãe — surge em meio à escuridão e entra no espectro luminoso, aproximando-se, devagar, da cabeça de Júnior, tomado, em seguida, por uma crise de convulsão.

**Figuras 13, 14 e 15 – Júnior e Bruna invocam o espírito da mãe com a canção da partitura encontrada**





Fonte: Imagens extraídas do filme *Quando eu era vivo* (2024)

O que nos interessa particularmente é a aproximação que podemos fazer entre o regime da luz no filme e aquele descrito nas práticas jesuítas de lanterna mágica. Em ambos os casos, a escuridão é instrumentalizada como um elemento preparador da catalisação emocional do espectador — no caso, ambicionando provocar uma inquietação inicial, a fim de que sejam potencializadas, em seguida, emoções como aflição, temor ou surpresa. Ainda, nos objetos estudados, a luz não se reduz a uma função de proteção, já que é por seu intermédio que se fazem presentes as espectralidades evocadas; sejam as imagens da morte e do inferno nos dispositivos kircherianos ou a mão da falecida mãe no filme de Marco Dutra.

Essa cena não é a única em que o filme rompe com a dicotomia maniqueísta do signo luminoso. Se a escuridão é um elemento importante para a evocação de forças espirituais, percebe-se que, na narrativa, luzes (diegéticas) também possuem agência nessas práticas. Na cena final, na qual Junior oferece a alma do pai ao diabo (figura 16, abaixo), esse protagonismo torna-se manifesto. As características das luzes da cena estão quase que diametralmente opostas à plena luz que protege o apartamento do pai no início do filme. A cozinha está repleta de velas acesas — um elemento recorrente das cenas ligadas a práticas de ocultismo —, e o rosto do pai está banhado em uma iluminação esverdeada pouco comum no dia a dia, que parece indicar a abertura para o mundo espiritual está em curso. Ainda, a baixa intensidade das luzes das velas e sua natureza bruxuleante perecem meios através dos quais é facilitado o diálogo com as forças ocultas, não somente porque que isso abre espaço para as sombras, mas

também porque evocam, em nossa mente, os perigos do fogo e suas ameaças. A nosso ver, tal cena é, portanto, exemplar da existência de outros regimes que mobilizam um imaginário não maniqueísta em suas manifestações luminosas — ainda que tais luzes acabem contribuindo para a representação de tais clivagens, muito presentes na linguagem imagética do gênero do terror.<sup>24</sup>

**Figuras 16 – Cena do ritual final para oferecer a alma do pai ao diabo**



Fonte: Imagens extraídas do filme *Quando eu era vivo* (2024)

Há, portanto, uma ambiguidade no código luminoso, já que a mesma luz pode, em função de seu agenciamento ou de suas características (determinadas por tecnologias de iluminação, contraste, cor etc.), evocar tanto a presença ou proteção de forças divinas quanto a materialização de forças maléficas — indo ao encontro de nosso argumento de que não há uma lógica maniqueísta regendo o uso da luz nesses ambientes, senão uma profunda ambiguidade que se aproxima da lógica do *pharmakon*.<sup>25</sup> A luz, então, surge enquanto mídia

<sup>24</sup> Quando argumentamos que não há necessariamente um maniqueísmo da luz nos objetos culturais analisados, estamos falando da luz enquanto materialidade, prática e signo — o que não quer dizer que os sentidos e valores da luz produzidos escapem necessariamente a essa clivagem. O que importa aqui é perceber como não há, nos exemplos analisados, uma associação sistemática entre, por um lado, a luz e o elemento divino e, por outro, a escuridão e seus elementos ameaçadores ou disparadores de insegurança para o espectador.

<sup>25</sup> Como explica o filósofo francês Bernard Stiegler (2007), esse termo designa a qualidade daquilo que é “ao mesmo tempo remédio e veneno”, de acordo com Platão, para quem toda técnica é *pharmakon* (Stiegler, 2007, p. 33).

capaz de produzir efeitos benéficos e/ou tóxicos, a depender das circunstâncias. Dessa forma, esses efeitos podem amalgamar-se, sobrepor-se, entrecruzar-se ou enfrentar-se.

De todo modo, cabe perceber de que maneira a luz ocupa, nas cenas analisadas, um papel narrativo importante, que tem como finalidade participar de estratégias emocionais envolvendo o espectador. Essas mediações se aproximam, ainda que em um contexto completamente distinto, das táticas econômicas evidenciadas pelas lanternas cristãs.

### Considerações finais

No decorrer deste artigo, identificamos, portanto, como a organização luminosa operada pela direção de fotografia do filme *Quando eu era vivo* (2014) ecoa — em termos de regime, sentidos, valores e estratégias (econômicas) da luz e da sombra — as práticas luminosas cristãs pré-modernas analisadas. Percebemos, ainda, que tanto essas práticas cristãs como aquelas da fotografia do filme não se resumem a uma oposição binária entre luzes divinas e trevas malignas, mas apresentam, nesses contextos, uma maior complexidade. Com efeito, mostramos como, nos diferentes objetos analisados, as modulações da luz não possuíam, em sua essência, sentidos positivos ou negativos. Ainda que a luz possa se tornar o suporte de valores maniqueístas em determinadas situações, seus valores são variáveis e dependem, em primeiro lugar, das circunstâncias e da maneira como a mídia luminosa é empregada, corroborando nosso argumento de que a luz se configura como um *pharmakon*.

Em *Quando eu era vivo* (2014), uma produção cinematográfica que coloca em cena entidades divinas e satânicas, essa reverberação não é surpreendente, sendo até bem-vinda. Não há nada para criticarmos na execução de sua fotografia, que consideramos muito inspiradora. Quisemos, contudo, chamar a atenção para as possíveis dimensões cristãs que a atravessam e, talvez, de forma mais ampla, o(s) imaginário(s) a um só tempo expressos e influenciados pelas luzes do cinema de terror (no qual essa dimensão parece se fazer mais presente).<sup>26</sup> Nesse sentido, embora essa afirmação ultrapasse o escopo do presente trabalho,

<sup>26</sup> É claro que a fotografia de um filme como *Quando eu era vivo* (2014) se inspira provavelmente em múltiplas obras, objetos, situações e culturas. Não se trata aqui de exagerar uma leitura que coloca certo peso do cristianismo na elaboração da fotografia do filme, mas tampouco queremos deixar de assinalar — é nossa

os valores da luz refletidos pelo filme analisado nos parecem sintomáticos não apenas de dimensões cristãs da luz que atuam na fotografia do cinema latino-americano, mas também de uma certa colonialidade da luz nesse contexto. A nosso ver, a produção imagética é indissociável do ambiente histórico e cultural, que é atravessado por diversas relações de poder (inclusive, relações cristãs e coloniais) das quais os filmes emergem e as quais endossam. Com isso, esperamos ter podido contribuir, mesmo que de forma modesta (considerando a abrangência dessas questões), para a desnaturalização de possíveis sentidos e valores veiculados, estimulados ou instaurados por meio de práticas luminosas cinematográficas.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo? & O amigo**. Chapecó: Argos, 2016.
- BERMEJO, Manuel; DÍAZ, Andrés; LIRES, María A. Athanasius Kircher y el libro X. *Em: 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.
- BORTOLINI, Maria Denize. Conversão Barroca: O Olhar Reduzido. **Esboços: histórias em contextos globais**, [s. l.], 2000, vol. 8, n. 8, p. 159-170.
- CUBITT, Sean. **The practice of light: a genealogy of visual technologies from prints to pixels**. Cambridge, London: The MIT Press, 2014.
- DE CARVALHO, Sérgio. Teatro e sociedade no Brasil colônia. **Revista sala preta** [on-line]. 2023, vol. 15, n. 1, p. 6-53. ISSN.2238-3867. Recuperado de: < <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v15i1p6-53>>. Acesso em: 7 mar. 2023.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. **Ruminações**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2015.

hipótese — sua relevância e protagonismo nas camadas de construção imaginárias que o compõem. O que propomos, ainda assim, é apenas uma perspectiva sobre esses objetos, que não invalidam, então, outras perspectivas e eixos de análise.

GEBARA, Ivone. **O que é cristianismo?** São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.

KIRCHER, Atanasio. **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.

KITTLER, Friedrich. **Mídias ópticas.** Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2016.

MALVA, Pamela. Xuxa e suas músicas ao contrário: a lenda urbana mais famosa do Brasil. **Aventuras na História**, [s. l.], 24 jan. 2021. Recuperado de: <<https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/xuxa-e-suas-musicas-ao-contrario-lenda-urbana-mais-famosa-do-brasil.phtml>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

MONDZAIN, Marie-José. **Imagen, ícone, economía.** Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

MONTES, Maria Lucia. **As figuras do sagrado: entre o público e o privado na religiosidade brasileira.** 1. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. **Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)** [on-line]. 2005, p. 117–142. Recuperado de: <[https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12\\_Quijano.pdf](https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf)>. Acesso em: 31 jan. 2025.

REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. **La lumière au cinéma.** Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1991.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Wingfried. **Imagen: cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Iluminuras, 2014.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia** [on-line]. 2020, vol. 45, n. 45, p. 153–165. Recuperado de: <<https://doi.org/10.1590/1982-25532020344673>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

SPYER, Juliano. **Povo de Deus: Quem são os evangélicos e por que eles importam.** São Paulo: Geração Editorial, 2020.

TREFFORT, Cécile. Les lanternes des morts: une lumière protectrice?. **Cahiers de recherches médiévales et humanistes**, 2001, vol. 8, p. 143-163. La protection spirituelle au Moyen Âge. Recuperado de: <<https://journals.openedition.org/crm/393>>. Acesso em: 29 jan. 2020.

VAUCHEZ, André. Lumières du Moyen-Âge. **L'Histoire** [on-line]. 2010, vol. 354. Recuperado de: <<https://www.lhistoire.fr/lumi%C3%A8res-du-moyen-age>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

Recebido em 31/01/2025

Aceito em 10/03/2025