

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO E ARTES VISUAIS

EM TERRAS MOVENTES

COMUNHÃO DE IMAGENS NA OBRA TERREMOTO SANTO

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação da Profa. Dra. Mônica Zielinsky.

Porto Alegre, 2023
Adauany Pieve Zimovski.

EM TERRAS MOVENTES

COMUNHÃO DE IMAGENS NA OBRA TERREMOTO SANTO

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação da Profa. Dra. Mônica Zielinsky.

Porto Alegre, 2023
Aduany Pieve Zimovski.

Em terras moventes
Comunhão de imagens na obra *Terremoto Santo*.

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação da Profa. Dra. Mônica Zielinsky.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Zielinsky

Banca examinadora

Profa. Dra. Michelle Farias Sommer (UERJ)

Profa. Dra. Luciana Paludo (PPGAC-UFRGS)

Profa. Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco (PPGAV-UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (PPGAV-UFRGS)

Suplentes

Prof. Dr. Ricardo Henrique Ayres Alves (UFPEL)

Profa. Dra. Bruna Wulff Fetter (PPGAV-UFRGS)

Porto Alegre, setembro de 2023

CIP - Catalogação na Publicação

Zimovski, Adauany Pieve
Em terras moventes. Comunhão de imagens na obra
Terremoto Santo. / Adauany Pieve Zimovski. -- 2023.
71 f.
Orientador: Mônica Zielinsky.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2023.

1. religião. 2. artes visuais. I. Zielinsky,
Mônica, orient. II. Título.

Resumo

“Na religião, como na política, é preciso ter fé cênica”. Assim conclui o texto da etiqueta instalada na sala de exibição de *Terremoto Santo*, filme dirigido por Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. Esta tese busca inquirir de que forma o imaginário pentecostal disparado pelas cenas de *Terremoto Santo*, provoca um inevitável olhar em retrospectiva para minha herança cultural e meu histórico familiar, ligados à Assembleia de Deus. Minha análise desdobra-se, portanto, numa introspecção sociológica, que promove um inquietante retorno às origens, ao espaço íntimo e, ao mesmo tempo, num exame do corpo social coletivo integrado à tradição evangélica no Brasil. Na perspectiva deste estudo, esses aspectos encontram-se imbricados na concepção cinematográfica de *Terremoto Santo*. Este trabalho tem como objetivo investigar de que maneira a doutrina evangélica está sendo retratada (e imaginada) no cenário artístico contemporâneo. Busca também compreender o que isso nos diz sobre a lente com a qual o campo da arte elabora imageticamente a presença desses movimentos na sociedade brasileira. Tem-se assim, um paradoxo, uma vez que a prática iconográfica é, supostamente, interdita na liturgia evangélica.

Abstract

“In religion, as in politics, it is necessary to have scenic faith.” Thus concludes the text on the label installed in the screening room of *Terremoto Santo* (Holy Tremor), a film directed by Bárbara Wagner and Benjamin de Burca. This thesis seeks to investigate how the pentecostal imagination triggered by the scenes of Holy Tremor provokes an inevitable retrospective look at my cultural heritage and my family history, linked to the Assembly of God. My analysis unfolds, therefore, in a sociological introspection, which promotes a disturbing return to the origins, to the intimate space and, at the same time, in an examination of the collective social body integrated into the evangelical tradition in Brazil. From the perspective of this study, these aspects are intertwined in the cinematographic conception of Holy Tremor. This work aims to investigate how evangelical doctrine is being portrayed (and imagined) in the contemporary artistic scene. It also seeks to understand what this reveals about the lens with which the field of art imagetically elaborates the presence of these movements in Brazilian society. There is thus a paradox, since iconographic practice is, supposedly, banned in the evangelical liturgy.

Sumário

Prólogo ou É difícil ver o que
está perto **p. 13**

Introdução **p. 18**

A outra imagem **p. 32**

Ficção é uma questão de
confiança **p. 36**

Referências **p. 64**

Agradecimentos **p. 69**





As igrejas voltarão a ser cinema

Zinematógrafo #28



Interior do Teatro Orpheu, Porto Alegre, c. 1928. Acervo Gerson A. Pufal.



Visão da sala de projeção da obra *Terremoto Santo*, na exposição *Corpo a corpo: a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo*. São Paulo: IMS, 2017. Foto de Pedro Vannucchi.

Prólogo ou É difícil ver
o que está perto



Depois do culto. Lembrança do 1º aniversário do Círculo de Oração, Jacareí-SP, c. 1970.
Fonte: Arquivo familiar, Aduany Zimovski.

Prólogo ou É difícil ver o que está perto.

De passagem por São Paulo, num domingo escaldante de dezembro de 2017, fazia um passeio desinteressado pela Avenida Paulista, que desde 2015 fica fechada para veículos e aberta para pedestres aos domingos e feriados, das 8h às 16h. Toda a extensão da avenida estava preenchida com incontáveis formas de ocupação do espaço público. Pedestres indo e vindo, turistas, atletas, cães, bicicletas, patins, skates, patinetes, monociclos, promoters, policiais, tatuadores de henna, artistas de rua, bandas de rock, MPB, jazz, pagode, grupos de teatro, escola de samba, uma rave improvisada, slam, malabares, churrasquinho, *food trucks*, vendedores de balões, de bebidas, comidas, algodão doce, sorvete, bijuterias de durepox, cristais, incensos, mandalas, óculos de sol, roupas, bichos de pelúcia.

Pontualmente às 16h, as pistas começam a ser liberadas para o tráfego de automóveis, numa operação veloz. É um momento de muita agitação, em que toda aquela atmosfera de um parque de diversões surrealista precisa ser desmanchada, enquanto carros e ônibus avançam impacientes numa disputa desigual. Em meio a euforia, uma garrafa *long neck* cruza o horizonte e se quebra no chão. Com essa tensão toda no ar, achei por bem me abrigar dentro do Instituto Moreira Salles, até que as coisas se acalmassem.

Um contraste perfeito. Silêncio, ar condicionado, luz baixa. Nem me preocupei em inteirar-me da programação e subi direto para o 5º andar. No horizonte da galeria, avistei uma sala de projeção montada dentro do espaço, e fui diretamente naquela direção. Esperando encontrar algum conforto, entrei passando direto pela cortina de veludo preto, sem olhar para a etiqueta da obra. É um costume meu, a fim de garantir a ação do surpreendente. Era a sala de exibição de *Terremoto Santo*. Não sei dizer quanto tempo fiquei ali. Minha permanência foi interrompida apenas pelo funcionário da equipe de segurança, me alertando que estavam fechando e que eu precisava me retirar.

Por meses *Terremoto Santo* me assombrou. Se aquelas imagens me eram tão familiares, qual seria o motivo de tamanha angústia?





Introdução



Introdução

“Na religião, como na política, é preciso ter fé cênica”. Assim conclui o texto da etiqueta instalada na sala de exibição de *Terremoto Santo*¹, um filme dirigido por Bárbara Wagner e Benjamin de Burca². Entre 2017 e 2018 ele foi exibido na exposição “Corpo a corpo - A disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo” com curadoria de Thyago Nogueira e Valentina Tong no Instituto Moreira Salles (São Paulo e Rio de Janeiro). Participou da Mostra Competitiva Brasil do Festival CineEsquemaNovo em Porto Alegre e da 68ª Berlinale Shorts Competition, Berlin. De acordo com a sinopse³, “Em *Terremoto Santo*, Bárbara Wagner e Benjamin de Burca firmaram parceria com uma gravadora Gospel da cidade de Palmares, em Pernambuco, interessados em tratar dos aspectos sociais e estéticos da Igreja Pentecostal”, sobretudo os da Assembleia de Deus.

Terremoto Santo desafia categorizações. Segundo o crítico de cinema Fábio Andrade, o filme é “ao mesmo tempo, um inventário documental sobre o neopentecostalismo contemporâneo em Pernambuco e um musical pop decolonial.” (ANDRADE, 2018). A preocupação com o “status da realidade” em filmes e documentários de artista já estava presente na discussão proposta por Bárbara Wagner em sua dissertação de mestrado, assinalando que a imprecisão categórica sempre esteve no centro desse debate (WAGNER, 2011, p.9). Wagner define *Terremoto Santo* como um “documentário musical” (NOGUEIRA, 2017, p.12). Benjamin de Burca diz que o filme “é documental quando os personagens representam a si mesmos tornando pública a sua fé e é ficcional quando evidencia a construção teatral das performances” (Ibidem, p. 13). Na sala de projeção do Instituto Moreira Salles, o texto da etiqueta adesivada na parede dizia ainda que “realidade e fantasia se misturam neste musical”. A teatralidade e a performatividade dos atores, os elementos cênicos, a direção de fotografia, a montagem, a edição de som, são fatores que me fazem hesitar em ver TS⁴ como documentário em seu sentido tradicional.

¹ *Terremoto Santo*, 2017. Bárbara Wagner & Benjamin de Burca. 2K, HD, cor, som 5.1, cinemascope, 19min.

² Bárbara Wagner (1980, Brasília-DF), Benjamin de Burca (1975, Munique, Alemanha).

³ <https://barbarawagner.com.br/Terremoto-Santo-Holy-Tremor>.

⁴ A partir de agora, a abreviação TS será usada para se referir ao filme *Terremoto Santo*.

Entretanto, a presente pesquisa não tem a intenção de buscar uma classificação definitiva, pois entende que a elasticidade entre ficcional e documental é um pressuposto. Portanto, a relação entre ficção e documentário pode ser considerada mais como uma questão de “grau” do que de exclusão mútua (NICHOLS, 2017, p. 9). Se TS for visto como um documentário, haverá nele certo grau de fantasia. Se, por outro lado, for visto como uma obra ficcional, haverá, certo grau de realismo. Mas, independentemente da forma como o vemos, TS parece provocar um incômodo que não deriva da suposta diferença entre ficção e não-ficção. A qualidade da imagem, sua hiper resolução, seu brilho desconcertante, seus recursos cinematográficos (os closes, a câmera-lenta, uma luz sobrenatural, a música, a trepidação, etc), nos colocam frente a uma super-imagem e a uma atmosfera cintilante que contrasta com a precariedade das locações. A estranheza desse conjunto transforma as imagens de *Terremoto Santo* em imagens fascinantes. A fascinação “é a paixão da imagem”, segundo Blanchot (ALLOA, 2021, p.99). O fascínio guarda dessa forma alguma proximidade com a palavra obscena, “*instead of scene, we find the obscene*”⁵. No latim, “*obs*”, sugere a ideia de “sobre”, “estar sobre”. E a palavra cena, viria de “*scaena*”, que no latim se refere a “palco, cena”.

Portanto, na concepção adotada aqui, obsceno é condição daquilo que está totalmente exposto aos olhos, aquilo que não está encoberto, não está velado e tampouco possui uma camada protetora. Assim, inerente ao obsceno está, paradoxalmente, a experiência do ofuscamento, uma hiper-nitidez cuja intensidade está além da capacidade ocular, recebida como o peso de uma revelação (daí também a interpretação mais comum do significado de obsceno como o insuportável, o abjeto). O fascínio seria então, uma posição ambivalente, operante tanto no terreno da realidade como no da fantasia, liberando-nos da tarefa de hierarquizar duas instâncias tão filosoficamente densas como as noções de realidade e ficção. O desafio é, então, encontrar modos de não se intoxicar pelo fascínio, talvez encarando-o obliquamente. Usar o fascínio como ferramenta crítica é, de acordo com Ackbar Abbas (1989, p. 49), a contribuição de Walter Benjamin em suas reflexões sobre a imagem, contribuição esta que foi determinante no desenvolvimento deste trabalho. Por essa razão é que as imagens desta tese têm uma função para além da ilustração, elas desempenham a função de corpo textual.

⁵ Ao invés da cena, nós temos o obsceno. (ABBAS, 1989, p. 60).

De posse dessas premissas iniciais, é necessário introduzir outro alicerce teórico-metodológico fundamental. A pesquisa sobre o imaginário pentecostal disparado pelas cenas de *Terremoto Santo* fez inevitável um olhar em retrospectiva para minha herança cultural e meu histórico familiar, ligados à Assembleia de Deus há pelo menos duas gerações. O estímulo e a coragem para encarar esse debate, vieram, em parte, do que Pierre Bourdieu chama de auto-socioanálise. Em seu texto *Esboço para uma auto-análise* encontro respaldo para levar adiante este exercício:

Ainda muito vinculado a uma visão ingênua, de que pretendo, no entanto, afastar-me, lanço-me numa espécie de descrição total, algo desenfreada, de **um mundo social que conheço sem o conhecer, como acontece com todos os universos familiares**. [...], opera-se uma reconciliação com coisas e pessoas de que tinha me afastado insensivelmente devido à entrada numa outra vida e que a postura etnográfica impõe naturalmente respeitar: os amigos de infância, os pais, as suas maneiras, as suas rotinas, a sua pronúncia. É uma parte de mim mesmo que me é devolvida, a que me ligava a eles e deles me afastava, porque não podia negá-la em mim mesmo. **O regresso às origens é acompanhado de um retorno, embora controlado, do recalcado**. (BOURDIEU, 2005, p.68-69, grifos meus).

Foi algo inesperado encontrar neste trecho do sociólogo francês termos que são próprios da psicanálise: o retorno do recalcado, o familiar. Trata-se de reposicionar e conciliar o objeto de estudo – no caso de Bourdieu, a sua própria vida, sua trajetória profissional e pessoal – e a posição do observador, que não se pode ver totalmente fora, mas que toma distância sem alienar-se totalmente do objeto. Seguindo com o vocabulário psicanalítico, posso dizer que a experiência que TS provocou em mim foi a de um intenso e assustador efeito *Unheimlich*. Conforme descrito por Freud no ensaio de 1919, *Unheimlich* diz respeito ao efeito aterrorizante e ambivalente causado por algo muito familiar, o que provocaria, portanto, uma confusão entre horror, maravilhamento e estranhamento. Para o autor, existiriam dois tipos de “estranho-familiar”⁶: aquele que provem de representações (ficção) e aquele que provem de algo vivenciado:

⁶ *Unheimliche* foi traduzido de diversas maneiras para o português: *o estranho, o inquietante, o infamiliar, o estranho-familiar*. A dificuldade da tradução deste conceito é tema de inúmeras reflexões e de grandes debates editoriais. No contexto deste trabalho, usarei todas as formas, de modo que a leitura pode ser intercambiável, ou seja, onde aparecer *o estranho, o inquietante, o infamiliar, o estranho-familiar*, trata-se unicamente de *Unheimlich*. Quando o termo aparece em citações, mantém-se a tradução conforme a escolha original dos autores.

Nossa conclusão é a seguinte: o *infamiliar* da vivência existe quando complexos infantis recalcados são revividos por meio de uma impressão ou quando crenças primitivas superadas parecem novamente confirmadas. [...] O *infamiliar* da ficção – **da fantasia, da criação literária** – [...] é muito mais rico do que o *infamiliar* das vivências, [pois] na criação literária existem muitas possibilidades de atingir efeitos do *infamiliar* que não se aplicam à vida. (FREUD, 2019, grifo meu).

Não importa, para esta análise, a escala de valor que se dá entre os dois tipos de infamiliar, mas sim a possibilidade da ocorrência das duas formas de *Unheimlich* desencadeadas por um mesmo evento, e conseqüentemente sua relação com a fantasia. Assim como Freud, Rivera dá maior relevo à fantasia, pois segundo a autora “é a fantasia, a cena imaginada, porém central para a constituição do sujeito, que nos abalaria, mais do que a situação vivida. (RIVERA, 2008, p.17). O contato com o filme *Terremoto Santo* (a representação) me provocou a sensação de estranho-familiar num primeiro grau, atrelado ao espaço-tempo imediato da experiência na sala de projeção naquele domingo de 2017, que por sua vez ativou o estranho-familiar mais distante (ou mais próximo) do convívio familiar (a vivência). O antropólogo Gilberto Velho diz, no texto intitulado *Observando o familiar*, que “uma das mais tradicionais premissas das ciências sociais é a necessidade de uma distância mínima que garanta ao investigador condições de objetividade em seu trabalho”, entretanto, prossegue Velho, “existe um envolvimento inevitável” com o tema de estudo. (VELHO, 1981, p. 123). Nesse sentido, minha posição nesta pesquisa é delimitada pela dinâmica do estranhamento como método, numa via de mão dupla, seja ela estranhando o familiar, ou reconhecendo o estranho, me refamiliarizando com imagens que encenam um passado histórico e pessoal, seus avessos e deformações.

Se a linguagem fílmica pode ser concebida como um tratado do modo de funcionamento da fantasia⁷, assistir a TS foi como estar diante da representação cênica de minha própria ontologia familiar e da cosmovisão que a constitui. A experiência vivida e a experiência da ficção se entrecruzam. Confrontar aquelas cenas foi como reviver um acontecimento fundamental *em imagem*:

⁷ Na teoria psicanalítica de Lacan, “a fantasia é enquadrada’ [...] ela recorta, “desbasta” o vivido, como a fotografia — como cada quadro, no cinema, relaciona-se ao que ficou invisível, fora de quadro”. (RIVERA, 2008, p.50).

O Estranho (*Unheimliche*) marca essa vacilação em que o familiar (*Heimliche*) mostra-se outro, e o campo da fantasia deixa de ser espelho emoldurando uma realidade homogênea para permitir entrever seu avesso inquietante. [...] O *Unheimliche* assinala no visual uma implicação do sujeito, uma vivência que põe em questão o lugar do eu. **Viver um acontecimento “em imagem”**, como diz Maurice Blanchot, é colocar-se “fora de si”. (RIVERA, 2008, p.56, grifo meu).

Ao conceito de *Unheimlich*, unem-se as discussões do campo do cinema e do espectador. Em *Cinema, imagem e psicanálise*, Tânia Rivera recorre à concepção de ‘imagem-furo’ e ‘imagem-muro’. A ‘imagem-furo’ designa uma imagem cinematográfica que “nos põe em questão, que problematiza a realidade e pode nos colocar na vertigem [...] de um espaço irreconhecível, caos pulsante que é a própria vida”. (RIVERA, 2008, p.8). À esta noção opõe-se a de ‘imagem-muro’, definida por Rivera como “uma dimensão da imagem que não deixa ver as falhas e nos dá a ilusão de um mundo homogêneo e bem organizado”. Enquanto regime de visualidade, não há margem para deslocamentos de sentido na imagem-muro. Ela é ‘antianalítica’, deixa poucas brechas para interpretações, é rígida e intransponível. Assim sendo, é da perspectiva da imagem-furo, ou se quisermos, da ‘imagem-tremor’ que analisaremos ‘caos pulsante’ de *Terremoto Santo*:

O cinema [...] mostrou que a apresentação “direta” da realidade, a possibilidade de reproduzir tecnicamente, de modo quase inteiramente fiel, o olhar humano, **não torna as imagens autoexplicativas**. Ao contrário, o cinema nos faz ver que **a imagem nunca é uma realidade simples**. (RIVERA, 2008, p.13, grifos meus).

Minha investigação desdobra-se, portanto, numa introspecção sociológica, que promove um inquietante retorno às origens, ao espaço íntimo e, ao mesmo tempo, num exame do corpo social coletivo integrado à tradição evangélica no Brasil. Na perspectiva deste estudo, esses dois aspectos encontram-se imbricados na concepção cinematográfica de *Terremoto Santo*. Nesse espaço híbrido, usa-se da “fé cênica” como posição de observação metodológica, uma posição semelhante àquela que se ocupa num set de filmagens, onde a ficção e a “realidade” estão a serviço uma da outra. Ainda assim, no trânsito do micro (pessoal) para o macro (coletivo), este último estará mais em evidência, e ganhará relevância em decorrência do interesse em ressaltar os processos de constituição do imaginário evangélico e pentecostal através da imagem (e da linguagem) fílmica.



Making of de *Terremoto Santo* (Catende, Pernambuco, Brasil). Bárbara Wagner conversa com os atores do filme.

No capítulo 1, trago questões relacionadas à recepção problemática e por vezes polêmica do filme pelo público, através de registros contidos em entrevistas e artigos publicados. Apresento os argumentos que me conduziram a levantar a seguinte questão: O que faz com que *Terremoto Santo* seja considerado uma “imagem fiel” do sujeito evangélico, suscitando críticas que vão desde apropriação cultural, propaganda ou mesmo deboche. Estabelece-se o problema de *Terremoto Santo* como fidelidade da representação. A partir de textos críticos, nota-se que o filme, apesar de categorizado como “musical”, não consegue escapar de uma interpretação documental: “Se esses filmes apresentam-se inicialmente como (clipes) musicais, os circuitos de exibição em que são inseridos [...] imprimem sobre as obras um **caráter documental ou mesmo etnográfico.**” (BARROS, 2019, p.58, grifo meu). Nesse sentido, vale pensar sobre a diegese de *Terremoto Santo*, sendo ele um musical. Por diegese, entende-se a “realidade do mundo fictício”, ou seja, a realidade interna da narrativa de uma obra fictícia. O objetivo aqui é localizar, no que diz respeito ao regime de visualidade deste musical, qual é a adesão não declarada que dá respaldo à definição do status de fidelidade da imagem em TS, e desse modo “arrancar dos clichês cinematográficos algo mais que sua verdade aparente” (DELEUZE, 2009). Os campos da sociologia, antropologia e história se ocupam da temática evangélica há bastante tempo. No domínio cultural, e especialmente no campo da arte contemporânea, no entanto, a presença do imaginário evangélico/pentecostal é relativamente recente, ao contrário de outras vertentes religiosas que tem mais presença nesse cenário. O que estaria por trás da rejeição do filme por parte do público especialista? Ao mesmo tempo, podemos perguntar o que partilhamos, crentes e não crentes? Elaborar essa pergunta não significa eliminar nossas diferenças. O que estamos vendo nesse conjunto? E o que, aliás, é preciso não ver?

A partir das indagações desenvolvidas no capítulo 1, o segundo capítulo se debruça sobre um suposto ‘déficit’ da presença do imaginário evangélico/pentecostal no campo da arte contemporânea. A Assembleia de Deus, é a segunda Igreja Evangélica Pentecostal mais antiga do Brasil⁸. Ela foi fundada no ano de 1911 em Belém do Pará por Gunnar Vingren e Daniel Berg, dois missionários suecos. Do porto de Nova York, os dois missionários partiram rumo à Amazônia brasileira, lá desembarcando em 19 de novembro de 1910 (NASCIMENTO, 2019, p. 39), dando início a um trabalho ostensivo de evangelização

⁸ A primeira é a Congregação Cristã do Brasil, fundada no ano de 1910 em São Paulo por Luigi Francescon - um presbiteriano italiano radicado nos Estados Unidos (NASCIMENTO, 2019, p. 38).

e de instalação da vertente pentecostal. Um estudo publicado pelo Pew Research Center, projeta que em 2030 o Brasil não terá mais a sua maioria católica (ALVES et al, 2017, p. 217). Estima-se que no ano de 2032 os evangélicos chegarão a 39,8%, enquanto os católicos representarão 38,6% da população cristã brasileira.⁹ Podemos perguntar, como faz Marie-José Mondzain, em *Homo Spectator*: “não é estranho que a teologia [e aqui poderíamos incluir o pentecostalismo] pareça fora de moda num mundo que simula um retorno maciço à religião para melhor dissimular os verdadeiros objetivos do poder?” (MONDZAIN, 2015, p. 24). Levanto ainda outras perguntas: revelada a amplitude do domínio evangélico pentecostal no Brasil comprovado pelos dados acima, por que razão a presença deste imaginário é vista com surpresa e estranheza no campo da arte contemporânea? Que motivos há por trás dessa “ausência”? Teria sido esse imaginário tão naturalizado ao ponto de parecer óbvio e interdito ao mesmo tempo? Ao ponto de ser simultaneamente translúcido e opaco? E ainda, por que razão a identidade de uma vertente religiosa tão identificada com valores da extrema-direita ganha status de “margem” em algumas críticas feitas a Terremoto Santo?

No terceiro capítulo, esta tese tem como objetivo investigar de que maneira a prática evangélica está sendo retratada (e imaginada) na arte contemporânea e o que isso nos diz sobre a lente que este campo usa para elaborar um entendimento da presença desses movimentos na sociedade brasileira. Da mesma forma, busca-se abordar a complexidade da imagem que esses movimentos religiosos forjaram para si. A liturgia pentecostal orienta a não adoração de imagens. No entanto, há nesta diretriz uma lógica que funciona, ela mesma, como instauradora de imagem, através de um conjunto de elementos estéticos que se consolidam em estereótipos, desde os modos de vestuário, da arquitetura, dos arranjos decorativos, a música gospel, etc. É preciso então investigar como essas supostas “não-imagens” estão implicadas num jogo espectral, pois um mundo sem imagens é uma proposta que nega a existência humana, nega seu corpo e o transforma em uma falsa ausência. Torna-o diáfano, como uma “hipótese invisível do visível” (MONDZAIN, P.49). Trata-se de observar esta operação que, transfigurada em imagem, condena o valor das imagens. Levantam-se hipóteses alternativas ao regime visual que concebe a cultura evangélica como “orgânica”, a partir do conceito de “imagem cristal” presente em Walter Benjamin e Gilles Deleuze. Assim, a discussão volta seus olhos

⁹ Cf. <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/01/evangelicos-podem-desbanco-catolicos-no-brasil-em-pouco-mais-de-uma-decada.shtml>

decididamente para *Terremoto Santo*. Retomo a pergunta feita por Deleuze: “como arrancar dos clichês cinematográficos algo mais que sua verdade aparente?”. Como ultrapassar essa membrana fascinante que envolve uma representação imagética? Essa tarefa ancora-se na abordagem “não sedentária do pensamento”, e, portanto, da imagem. Procura-se entender, de que forma *Terremoto Santo* figura como ferramenta para suspeitar da naturalização do pensamento sobre o imaginário pentecostal como fruto de um regime orgânico de visualidade, bem como verificar que interesses se beneficiam desse regime que transforma o fiel evangélico em traço nacional.





NO AR



A outra imagem

Ter medo da imagem é ter medo da diferença

Marie-José Mondzain

Neste capítulo, tem-se como objetivo investigar de que maneira a prática evangélica está sendo retratada (e imaginada) no cenário artístico contemporâneo e o que isso nos diz sobre a lente que o campo da arte usa para elaborar um entendimento da presença desses movimentos na sociedade brasileira.

A liturgia pentecostal orienta a não adoração de imagens, conforme descrito no livro do Êxodo: “Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra. Não te encurvarás a elas nem as servirás”. (ÊXODO, 20, 4-5).

É importante notar que o trecho bíblico diz “imagem de escultura”, numa referência clara à prática da idolatria. Diferentemente da doutrina católica, que possui na figura dos santos e santas um resquício da estatuária pagã, adaptando essa prática como estratégia para buscar inserção entre a população não-cristã, as doutrinas protestantes como um todo a combatem ferozmente.

Basta lembrarmos do episódio em que Sérgio Von Helder, ex-bispo da Igreja Universal do Reino de Deus, chutou uma imagem de Nossa Senhora Aparecida ao vivo, pela televisão. Mais do que um embate teológico, essa atitude do ex-bispo parece ter mais

a ver com a ambição e o projeto de poder da IURD¹, numa disputa com a Igreja Católica, o que justifica os ataques. Apesar de amparado pelas escrituras, o poder dessa agressão está em sua qualidade gráfica, quase didática. Este é um tipo de recurso visual que como a “Bíblia dos iletrados, a imagem não se contenta minimamente com o papel de substituto visual dos Evangelhos [...] É uma solução dogmática e política tomada ao mais alto nível” (MONDZAIN, 2015, p. 209).

Se imagem é pensamento (Deleuze), e num esforço filosófico em não considerá-lo uma “entidade fora do corpo”, Mondzain nos diz que é “nos gestos do corpo que o homem que nasce para a humanidade inventa a vida das coisas na ausência destas”. Também como afirma Bergson, as imagens seriam as formas fora do seu lugar de origem. O “nascimento para a humanidade” para Mondzain é justamente a operação que faz surgir o *homo spectator*, na relação com a sua própria imagem, e com as imagens do mundo. Portanto, a proposta de um mundo sem imagens é uma proposta que nega a existência humana, nega seu corpo e o transforma em uma falsa ausência, em matéria transparente. Ou melhor, torna-o diáfano, como uma “hipótese invisível do visível” (MONDZAIN, P.49). O que está em jogo é observar o discurso religioso em questão, que transfigurado em imagem, condena o valor das imagens.

Logo, a imagem (divina), segundo a bíblia não pode se assentar, ou seja, não pode habitar uma forma concreta. Ela deve ser universal e única, simultaneamente. Universal, pois é uma para todos, e única, pois cabe a cada indivíduo a tarefa de construir para si um ícone divino íntimo. Para Marie-José Mondzain, esta operação é central pois “foi desta forma que se instalou em nove séculos a construção teórica das operações constituintes e **simultâneas** da presença e da ausência [...] que não cessam de permutar o seu sentido e de trocar de lugares”, assim como acontece no discurso sobre a imagem, onde “ver a imagem é decifrar no visível a presença de uma ausência” (MONDZAIN, 2015, p. 65, grifo meu).

Mondzain nos mostra a complexidade desta operação, destacando que “o que é central na invenção do Pentecostes é estar voltada para o espectador e já não para os textos”. Para Mondzain, o homo-spectator não nasce da mão de Deus, mas do gesto dentro da gruta, que cria o homem à imagem da sua própria mão, “que é antes de mais, um gesto

¹ Sigla de Igreja Universal do Reino de Deus.

do corpo” (Ibidem, p. 41). Aqui temos a tese principal do estatuto da imagem para Mondzain, pois segundo ela, toda imagem nasce para e através do corpo.

Mas como pode ser que, justamente na negação da imagem (segundo Êxodo) é exatamente onde se encontra o triunfo da prevalência da imagem? Separada do objeto, a imagem divina não tem corpo, mas há algo da experiência religiosa que se materializa, incorporando o espaço e os corpos que o habitam. Assim, há nesta diretriz “iconofóbica” uma lógica que funciona, ela mesma, como instauradora de imagem, através de um conjunto de elementos estéticos que se consolidam em estereótipos, desde os modos de vestuário, da arquitetura, dos arranjos decorativos, a música gospel, etc. Há uma complexidade na imagem que esses movimentos religiosos forjaram para si. Ela é tão sólida quanto um edifício, mas que de alguma forma, parece nos escapar. Sendo assim, tomo a cena onde o bispo chuta Nossa Senhora como metáfora ou índice, para propor que desloquemos nosso foco da estátua da santa, para ver o que está ao redor, ou seja, para ver tudo o que *não* é a estátua a fim de compreender este outro programa imagético.



Sérgio Von Helder durante o programa “O Despertar da Fé”, transmitido ao vivo pela TV Record durante a madrugada do dia 12 de outubro de 1995.





Referências

- ABBAS, Ackbar. **On Fascination: Walter Benjamin's Images**. In: *New German Critique*, Autumn, 1989, n. 48, p. 43-62. Duke University Press.
- ABBAS, Ackbar. **Review of Cinema 1, The Movement-Image and Cinema 2, The Time-Image by Gilles Deleuze**. In: *Discourse*, Vol. 14, No. 3 (Summer 1992), pp. 174-187.
- ABBAS, Ackbar. **What We Don't See in What We See: A Response to Cinema and Fascination**. *Postmodern Culture. Journal Of Interdisciplinary Thought On Contemporary Cultures*. Volume 30, Number 2, January 2020.
- ALLOA, Emmanuel. **O corpo da imagem. A imagem do corpo**. Porto Alegre: Zouk, 2021.
- ABREU, Maria José de. **The Charismatic Gymnasium: Breath, Media and Religious Revivalism in Contemporary Brazil**. Durham: Duke University Press, 2020
- ABREU, Maria José de. **Pessoalidade ou a Terra do Não Lugar da Performance**. In: *Terra do Não Lugar: Diálogos entre Antropologia e a Performance*. Florianópolis: Universidade Federal Santa Catarina, 2013.
- ABREU, Maria José de. **TV-St. Claire. In Deus in Machina: Exploring Religion, Technology and the Things in Between**. New York: Fordham University Press, 2012.
- ABREU, Maria José de. 2008. **Goose Bumps All Over: Breath, Media, Tremor**. Special issue, *Social Text* 26, no. 3: 59–78.
- ALEXANDROVA, Alena. **Dis-continuities: The role of religious motifs in contemporary art**. PhD thesis. Faculty of Humanities (FGw), Amsterdam Institute for Humanities Research (AIHR), Universiteit van Amsterdam. 14 June 2013.
- ALVARSSON, Jan-åke. **Research on Pentecostalism in Sweden**. In: *Approaching Religion*, Vol. 5, No. 1, May 2015.
- ALVES, J. et al. (2017). **Distribuição espacial da transição religiosa no Brasil**. *Tempo Social*, Vol.29, n.2, 2017, pp 215-242. *Tempo Social*, 29(2), 215-242. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2017.112180>. Acesso em 09/11/2020.
- ANDRADE, Fábio. **Divino artifício**. NYU Web Publishing, Setembro de 2018. Disponível em: <https://wp.nyu.edu/fabioandrade/2018/09/05/holy-tremor-terremoto-santo-2018-barbara-wagner-benjamin-de-burca/>. Acesso em 07/08/2022.
- AZOULAY, Ariella. **Desaprendendo as origens da fotografia**, *Revista Zum* 17, 29 de outubro de 2019. <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia>.

BASBAUM, Ricardo. **Pensar com arte: o lado de fora da crítica**. In: ZIELINSKY, Mônica (Org.). *Fronteiras: arte, críticas e outro ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BARRIENDOS, Joaquin. **A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico**. *Epistemologias do Sul*, v. 3, n. 1, p. 38-56, 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2434/2103>

BARROS, Diogo Rodrigues de. **Os evangélicos na produção visual brasileira contemporânea: análise da polêmica em torno do filme Terremoto Santo**. *Revista de Ciências Sociais*. Fortaleza, v. 50, n. 2, jul./out., 2019, p. 51–71.

BAUMBACH, Nico. **Jacques Rancière and the fictional capacity of documentary**. In: *New Review of Film and Television Studies*. Vol. 8, No. 1, March 2010, pp. 57–72.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Central Park**. *New German Critique*, No. 34 (Winter, 1985), pp. 32-58, Duke University Press.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERBERIAN, Manuel. **Earthquakes and Religious Thoughts**. In: *Earthquakes And Coseismic Surface Faulting on the Iranian Plateau*, 1st Edition. *Developments in Earth Surface Processes*, Elsevier Publishing, 2014.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 1ª ed. 2002. 13ª reimpressão, 2019.

BOURDIEU, Pierre. **Esboço para uma auto-análise**. Lisboa: Edições 70, 2005.

BRANNIGAN, Erin. **Dancefilm. Choreography and the Moving Image**. New York: Oxford University Press, 2011.

CALLOU, Hermano. **Espelhos no poder**. *Revista Cinética*. Cinema e crítica. 13 de abril de 2018. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/espelhos-do-poder/>.

CHHANGUR, Emelie. **What? How? And for Whom?** In: MARANDA, Michael (Ed.). *The films of Bárbara Wagner & Benjamin de Burca*. Toronto: Art Gallery of York University, 2019.

DAMATTA, Roberto. **O ofício etnográfico ou como ter "Anthropological Blues"**. In: *A Aventura Sociológica*, (Org.) NUNES, Edson de Oliveira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUNKER, Christian Ingo Lenz Dunker. **Animismo e indeterminação em "Das Unheimliche"**. In: *O infamiliar [Das Unheimliche]* – Edição comemorativa bilíngue

(1919-2019). Seguido de O Homem da Areia de E. T. A. Hoffmann. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FARINA, J. T., & FONSECA, T. M. G. **O cine-pensamento de Deleuze: contribuições a uma concepção estético-política da subjetividade.** Psicologia USP, 26(1), 118–124, (2015). Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-6564A20135213>

FREUD, Sigmund. **O inquietante.** História de uma neurose infantil (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar [Das Unheimliche]** – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019). Seguido de O Homem da Areia de E. T. A. Hoffmann. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror. Quatro ensaios de iconografia política.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HARDING, Susan. **Representing Fundamentalism: The Problem of the Repugnant Cultural Other.** In: Social Research, Summer 1991, Vol.58, n.2, p.373-393. The Johns Hopkins University Press.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. **Crentes, pregadores, funkeiros e drags: o baile da diferença nas convenções de Bárbara Wagner.** Visualidades (Goiânia, Brazil), 01 Junho de 2018, Vol.16(1).

LUND, Cornelia. **Elastic Realities - Documentary Practices between Cinema and Art.** In: ARS ano 17, n. 35, 2019, pp 167-182.

MAIA, Ana Maria. **A dança que desafia o retrato. Obra fotográfica de Bárbara Wagner.** Revista Select n. 28, 2016.

MARANDA, Michael (Ed.). **The films of Bárbara Wagner & Benjamin de Burca.** Toronto: Art Gallery of York University, 2019.

MARIANO, Ricardo. **Neopentecostais: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil** - 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

MARQUES, Pedro Neves (ed.). **The forest and the school / Where to sit at the dinner table.** Berlin: Archive Books, 2014.

MELO MENDES, André; SOUSA ALVES, Marco Antônio. **O desvio para longe do branco: a antinormalização das imagens de Bárbara Wagner.** Revista de Estudios Brasileños, 01 Janeiro 2019, Vol.5(9).

MONDZAIN, Marie-José. **Homo spectator: Ver, fazer ver.** Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

MILES, Jack. **Deus: uma biografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NASCIMENTO, Gilberto. **O reino: a história de Edir Macedo e uma radiografia da Igreja Universal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NICHOLS, Bill. **Introduction to documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 2017.

NOGUEIRA, Thyago (Org.). **Corpo a corpo: a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo**. São Paulo: IMS, 2017.

OBRIST, Hans Ulrich. **Hans Ulrich Obrist: entrevistas brasileiras**. Vol. 2, 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

PEW RESEARCH CENTER. **Religion in Latin America: Widespread Change in a Historically Catholic Region**, Nov. 13, 2014. Disponível em: pewresearch.org/religion/2014/11/13/religion-in-latin-america/. Acesso em: 23/12/2021.

RAIOL, Rui. **1911 - Missão de Fogo no Brasil: A Fundação da Assembleia de Deus**. Umarizal: Ed. Paka-Tatu, 2011.

RIVERA, Paulo Barrera. **Pentecostalism in Brazil**. In: SCHMIDT, Bettina E.; ENGLER, Steven (Eds.). *Handbook of contemporary religions in Brazil*. Leiden; Boston: Brill, 2016, p. 117-131.

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

RODRIGUES, José Carlos. **O corpo na história**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999.

SANCHEZ-WALSH, Arlene M. **Pentecostals in America**. New York: Columbia University Press.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

SOUSA, Eduardo Paschoal de. **Ancoragem e circulação crítica na reconstituição do espaço público em Terremoto Santo**. Revista Rumores, n. 25, vol.13, janeiro - junho 2019.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório. Performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Corpo a corpos**. In: *Variações do corpo selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo*. Curadoria de Eduardo Sterzi; Veronica Stigger. Coordenação editorial Teté Martinho. São Paulo: Sesc São Paulo, 2017.

WAGNER, Bárbara. **The Photograph between Documentary and Art**. Master Thesis. Dutch Art Institute, Amsterdam, 2011.

WATERHOUSE, Elizabeth. **As Duo: Thinking with Dance**. In: Practical Aesthetics, Bernd Herzogenrath (Editor). Bloomsbury Academic, 2020.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEINMANN, Amadeu de Oliveira; SOUSA, Edson Luiz André; FROEMMING, Liliane Seide (Orgs). **Imagens-textos: ensaios sobre cinema e psicanálise**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

ZIELINSKY, Mônica (org.). **Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

Agradecimentos

À minha orientadora Prof^ª Dr^ª Mônica Zielinsky, que esteve sempre junto comigo nos momentos mais difíceis e também nas horas alegres. Agradeço pela confiança, pelo suporte, pela paciência, pelas incontáveis horas ao telefone, e pela compreensão ímpar, que vai além do universo acadêmico.

Aos professores que compõem a banca de avaliação Prof^ª. Dr^ª. Michelle Farias Sommer (UERJ), Prof^ª. Dr^ª. Luciana Paludo (PPGAC-UFRGS), Prof^ª. Dr^ª. Elaine Athayde Alves Tedesco (PPGAV-UFRGS), Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (PPGAV-UFRGS), pela escuta e contribuições inestimáveis.

Ao PPGAV-UFRGS (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), em especial ao Prof. Dr. Paulo Silveira e à Prof^ª Dr^ª Teresinha Barachini, que, à frente da coordenação do programa, ofereceram todo suporte e atenção.

Às professoras e professores do PPGAV-UFRGS, que iluminaram meus caminhos intelectuais na elaboração desta tese.

Aos integrantes do grupo de pesquisa ‘Apagamentos da memória na arte – Políticas espaciais e temporais’, coordenado pela Prof^ª. Dr^ª. Monica Zielinsky, pelas constantes trocas de ideias e pelo enriquecimento teórico e artístico sobre memória e arte.

À PROPG-UFRGS (Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), pelo apoio financeiro para realização de minha pesquisa de campo.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e, em especial, ao programa CAPES-PRINT, pelo financiamento do meu período de Doutorado Sanduíche na Columbia University, em Nova York.

À Prof^ª Dr^ª Maria José de Abreu, professora do Department of Anthropology da Columbia University, pelo aceite em me receber como pesquisadora visitante.

À Prof^ª Dr^ª Graciela Montaldo, professora do Latin American and Iberian Cultures Department da Columbia University, pelo convite para compartilhar minha pesquisa

com alunos e alunas da disciplina ‘Documents and Evidence in Contemporary Latin American’.

Ao Prof. Dr. Nico Baumbach, professor do Film Studies Department da Columbia University, por generosamente me acolher na disciplina The Documentary Tradition, do Center for Comparative Media da Columbia University.

À Bárbara Wagner, Benjamin De Burca, e à Fortes D’Aloia & Gabriel, pela liberação do acesso ao filme ‘Terremoto Santo’.

Ao Instituto Moreira Salles, pela disponibilização do acervo bibliográfico.

À Biblioteca do Instituto Goethe, pela disponibilização de seu acervo bibliográfico durante a pandemia de Covid-19.

À Cinemateca Capitólio, através de Daniela Mazzilli e Marcus Mello, pela disponibilização do espaço para realização da banca de defesa.

À turma 11 do doutorado do PPGAV-UFRGS, por termos resistido bravamente, defendendo uma educação pública de qualidade durante alguns dos anos mais difíceis para a educação, a cultura e a saúde no Brasil.

À Livia Dávalos e Victor Bremm, pela fundamental companhia ao longo do meu percurso pelo *Unheimlich*.

Às amigas e amigos Dulphe Pinheiro Machado, Janete Fonseca, Isabel Waquil, Leila de Souza Teixeira, Paulo Menechelli, Cris Gondim, Bruna Fetter, Sarah Alleluiah, Ana Carla de Brito, Érica Saraiva, Flávio Flu Santos, Cris Cougo, Jaime Valim Mansan, Ana Claudia Vettoretti, Marco Mafra e Jaqueline Beltrame.

E, enfim, à minha mãe Abigail Pieve, ao meu pai Izidoro Zimovski, e à minha irmã Larissa Pieve Zimovski, pelo apoio e amor incondicionais.

