

Arte e religião: passagens, cruzamentos, embates

ORG. EMERSON GIUMBELLI e FERNANDA ARÊAS PEIXOTO

ABA PUBLICAÇÕES

Arte e religião: passagens, cruzamentos, embates

DOI livro – 10.48006/978-65-5973-031-5-1



**COMISSÃO EDITORIAL DE LIVROS
CIENTÍFICOS ABA – CELCA**

Coordenador: Carlos Alberto Steil (UFRGS)

Antônio Carlos Motta de Lima (UFPE)
Bernardo Fonseca Machado (Unicamp)
Nathanael Araújo da Silva (Unicamp)
Rodrigo Toniol (UFRJ)
Tânia Welter (UFSC)

CONSELHO EDITORIAL

Andrea Zhouri (UFMG)
Antonio Augusto
Arantes Neto (Unicamp)
Carla Costa Teixeira (UnB)
Carlos Guilherme Octaviano Valle (UFRN)
Cristiana Bastos (ICS/Universidade de Lisboa)
Cynthia Andersen Sarti (Unifesp)
Fabio Mura (UFPB)
Jorge Eremites de Oliveira (UFPEl)
Maria Luiza Garnelo Pereira (Fiocruz/AM)
María Gabriela Lugones (Córdoba/Argentina)
Maristela de Paula Andrade (UFMA)
Mónica Lourdes Franch Gutiérrez (UFPB)
Patrícia Melo Sampaio (Ufam)
Ruben George Oliven (UFRGS)
Wilson Trajano Filho (UnB)

**ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA
DE ANTROPOLOGIA**

Presidente

Patrícia Birman (UERJ)

Vice-Presidente

Cornelia Eckert (UFRGS)

Secretaria Geral

Carla Costa Teixeira (UnB)

Secretaria Adjunta

Carly Barboza Machado (UFRRJ)

Tesoureira

Andrea de Souza Lobo (UnB)

Tesoureiro Adjunto

Camilo Albuquerque de Braz (UFG)

Diretor

Fabio Mura (UFPB)

Diretora

Patrícia Maria Portela Nunes (UEMA)

Diretor

João Frederico Rickli (UFPR)

Diretora

Luciana de Oliveira Dias (UFG)

www.portal.abant.or.br

UNB - Campus Universitário Darcy Ribeiro - Asa norte Prédio do ICS - Instituto
de Ciências Sociais Térreo - Sala AT-41/29 - Brasília/DF CEP: 70910-900

ABA PUBLICAÇÕES

Arte e religião: passagens, cruzamentos, embates

ORG. EMERSON GIUMBELLI e FERNANDA ARÊAS PEIXOTO



Copyright ©, 2021 dos autores

Organização

Emerson Giumbelli e
Fernanda Arêas Peixoto

Coordenação Editorial

Programa de Pós-Graduação
em Antropologia Social
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Revisão

Izabella Bosisio

Diagramação

Osmair Pereira

Capa

Fabíola de Carvalho Leite Peres

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

A786 Arte e religião : passagens, cruzamentos, embates [recurso eletrônico] /
Organização Emerson Giumbelli e Fernanda Arêas Peixoto. — Brasília, DF :
ABA Publicações, 2021.
302 p. : il.

Coordenação editorial: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - PPGAS/UFRGS.

ISBN: 978-65-5973-031-5

1. Antropologia. 2. Arte. 3. Religião. I. Giumbelli, Emerson. II. Peixoto,
Fernanda Arêas.

DOI livro – 10.48006/978-65-5973-031-5-1

CDD 300

Catálogo na publicação: Aline da Silva Argenta – CRB 10/1725

SUMÁRIO

- 7 **Apresentação**
Emerson Giumbelli e Fernanda Arêas Peixoto
- 19 **La Virgen de los mil y un rostros: del mimetismo colonizador al ultrabarroco guadalupano**
Renée da la Torre
- 55 **Circulações e aparecimentos da forma altar entre arte e religião**
Fernanda Arêas Peixoto e Júlia Vilaça Goyatá
- 87 **Sentidos de transformação na street art: religião, arte e política nos Anjos de Wark da Rocinha**
Christina Vital da Cunha e Paola Lins de Oliveira
- 121 **Do Holocausto à terra prometida: a criação de um memorial na paisagem carioca**
Edilson Pereira
- 159 **Monumentais imperfeições: arquitetura e estética de dois grandes templos católicos**
Emerson Giumbelli
- 193 **Ver, visitar, participar: a produção do “bíblico” com base em telenovelas brasileiras**
Jorge Scola Gomes
- 235 **Entre o fundamento e o popstar: concepções de arte em circulação no contexto religioso afro-gaúcho**
Leonardo Oliveira de Almeida
- 271 **A adoração na “cultura”: margens e mediações entre música congregacional, arte religiosa e produção comercial na atuação de uma banda de jovens evangélicos**
Taylor de Aguiar
- 299 **Sobre as Autoras e os Autores**

APRESENTAÇÃO

Emerson Giumbelli e Fernanda Arêas Peixoto

Episódios recentes no Brasil colocaram em rota de colisão “sensibilidades religiosas” e “liberdade artística”. Dentre os mais repercutidos, podemos citar: a exposição *QueerMuseu* (Rio Grande do Sul, 2017); a peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* (São Paulo e Pernambuco, 2018); o episódio sobre o Natal dos vídeos do coletivo *Porta dos Fundos* (2019); a exposição *Todxs xs santxs - renomeado - #eunãosoudespesa* (Rio de Janeiro, 2020). Em todos esses casos, produções apresentadas como “artísticas” geraram reações em nome da “religião”, envolvendo grupos e pessoas ligadas a confissões cristãs.¹ Coroando o clima de tensões instaurado, em 2020, o plenário da Câmara Legislativa do Distrito Federal aprovou, em primeiro turno, um projeto de lei que visa proibir manifestações “artísticas e culturais” que “vilipendiem símbolos religiosos em espaços públicos”.²

Esses e outros casos podem reforçar uma interpretação baseada na oposição moderna entre arte e religião. De acordo com essa narrativa,³ a modernidade, tendo a arte como uma de suas expressões, avançaria contra a religião – ou, mais propriamente, contra uma determinada ordem social hegemônica pela religião, emblema de um *ancien régime*. A arte, nesse contexto, teria sua autonomia, mais do que reconhecida, promovida – poder blasfemar constituindo-se em demonstração de competência artística. Em contrapartida, espera-se que os religiosos cerrem fileiras contra a arte, ou que ao menos lutem para mantê-la longe da religião.

1 Um relato desses casos pode ser encontrado em: <http://censuranaarte.nonada.com.br/>. Acesso em: 30 out. 2020.

2 Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2020/08/4869437-cldf-aprova-projeto-que-proibe-nudez-e-simbolos-religiosos-em-exposicoes.html>. Acesso em: 30 out. 2020.

3 Sem desconsiderar os múltiplos sentidos que os termos “moderno” e “modernidade” carregam, eles são utilizados aqui na acepção latouriana, para quem no coração da “constituição moderna” situam-se práticas “purificadoras”, que estabelecem partilhas e constituem zonas ontologicamente distintas, fundamentalmente entre humanos e não humanos, natureza e cultura, mas que proliferaram, assumindo diferentes contornos e designações (Latour, 1994). Além disso, não devemos esquecer as diversas teorias sociais que preconizaram a secularização do mundo moderno (industrial e capitalista), que contribuíram, a seu modo, para a definição de limites e separações entre a religião e outras esferas da vida social.

Se essa narrativa pode fazer sentido em linhas gerais, ela não deixa de ser permanentemente contestada. A despeito das diversas operações discursivas de constituição de fronteiras e domínios apartados, os contatos (e contágios) entre arte e religião estão por todo lado, basta prestarmos atenção no mundo ao redor, flagrando suas aparições. Quer dizer, as relações entre arte e religião na modernidade envolvem lógicas e intercâmbios mais complexos do que a simples oposição pode fazer supor. Não esqueçamos que parte das expressões da arte moderna do século XX em diante se desenvolve incorporando temas religiosos a seu acervo, gerando novas interpretações sobre eles e conferindo-lhes permanência cultural. A religião, por sua vez (referimo-nos basicamente ao cristianismo no contexto ocidental), não deixou de se relacionar com a arte, mesmo quando declarou suas desconfianças em relação às suas expressões modernas-modernistas.

Contatos e contágios ficam mais evidentes quando exploramos, ainda que brevemente, cada um dos termos da oposição que nos ocupa. Do lado da religião, um caminho para isso é acentuar suas dimensões materiais. Isso significa entender a religião não apenas como crença ou doutrina, mas por meio de práticas que mobilizam objetos e situam-se espacialmente.⁴ Evidentemente, não se trata mais da religião em geral, mas de práticas referidas a tradições específicas, raramente integradas como blocos monolíticos.⁵ Partindo dessa perspectiva, parece factível encontrar modos pelos quais objetos e espacialidades religiosas, de forma mais ou menos autorizada, dialogam com a arte, entendida como um campo socialmente definido. Também é possível sugerir uma aproximação ainda maior, quando consideramos que cada religião produz artefatos ou envolve uma estética. Ou seja, uma abordagem material da religião oferece pistas e ferramentas para percebermos determinadas relações com a arte, inclusive aquelas percorridas por tensões e reservas.

Do lado da arte, sem desconhecer os vínculos estreitos que estabeleceu com a religião ao longo da história da arte cristã – que se expressa nas diversas formas de “arte sacra” –, é possível entrever novas relações entre elas desde que evitemos tomá-las como “modos de verdade” ou “modos de existência” discretos e opostos (Latour, 2013), isto é, desde que des-

4 Ver a revista *Material Religion* e, entre outros, o trabalho de Birgit Meyer (Giumbelli, Rickli e Toniol, 2019).

5 A noção de tradição, na perspectiva sugerida aqui, segue de perto a elaboração de Talal Asad (2001).

loquemos o foco perspectivo, vendo arte e religião não como campos ou domínios, mas como *ars*, criações que envolvem materiais e procedimentos técnicos, alguns deles similares. A reformulação do ângulo de análise e a adoção de uma perspectiva que se quer pragmática liberam a pesquisa, que pode colocar sua atenção na descrição de práticas diversas e, com isso, flagrar contaminações recíprocas entre formas, repertórios e modos de fazer, tecnicamente “encantados”,⁶ da arte e da religião.

Religião e arte são temas que remetem para dois campos extremamente profícuos da produção antropológica, os quais têm se beneficiado das recentes viradas contemporâneas, que privilegiam ontologias e materialidades.⁷ Como apontamos acima, cada um desses temas permite explorações que levam ao outro. As contribuições deste livro, contudo, não se assentam em apreciações gerais sobre arte e religião, mas partem de situações etnográficas que expõem ou sugerem a sua imbricação. Com base neste recorte, é possível reivindicar que apresentamos um conjunto original de intervenções que refletem sobre os limites e interações entre arte e religião com resultados que suscitam diálogos e ressonâncias com outros trabalhos, também publicados no Brasil (Gonçalves, Guimarães e Bitar, 2013; Reinheimer e Sant’Anna, 2013; Menezes e Rabelo, 2015; Gomes e Oliveira, 2016; Peixoto, 2016; Oliveira, 2016; Giumbelli, 2016; Van de Port, 2016; Pereira et al., 2018).

Reconhecidas as imbricações entre religião e arte em suas variadas possibilidades, apostamos na necessidade de reexaminá-las. Não partimos de uma orientação uniforme em termos teóricos, pois julgamos que esse projeto pode ser empreendido sobre bases variadas, como demonstram os capítulos. Refletir sobre passagens e cruzamentos; seguir apropriações, usos e circulação de repertórios; descrever embates (estéticos e políticos) entre formas e regimes de conhecimento distintos, eis o desafio central do livro. A exploração detida de materiais e casos muito diversos que o volume propõe leva à problematização das práticas de estabelecimento de fronteiras e à reflexão sobre o que se passa nas zonas limítrofes (toda fronteira, como sabemos, separa e une, interdita e per-

6 Nos termos de Alfred Gell (1994).

7 Para visões gerais e recentes sobre esses campos, referências pertinentes são, para a antropologia da arte, Lagrou (2003) e Sansi (2015); para a antropologia da religião, Lambek e Boddy (2013), especialmente a parte sobre “práticas e mediações”, e Teixeira e Menezes (2020), particularmente os capítulos sobre mídia, arte, performance e materialidades.

mite travessias, fazendo proliferar empréstimos e conflitos). E mais, se as fronteiras são feitas e refeitas, os próprios domínios que elas ambicionam distinguir se mostram permanentemente afirmados e contestados, definidos e redefinidos.

Fazendo e desfazendo fronteiras

Os oito capítulos reunidos neste volume enfrentam o desafio de pensar passagens, cruzamentos e embates, sucessivos ou simultâneos, entre expressões artísticas e religiosas, olhando-os seja do ângulo das religiões, seja do prisma das criações artísticas – cada um deles oferecendo configurações originais de relações entre zonas que ora se querem esferas contíguas, orientadas por princípios ou valores que podem entrar em colisão, ora se mostram terrenos híbridos, mas possivelmente tensionados por dissociações e choques.

O texto de Renée de la Torre, “La Virgen de los mil y un rostros”, privilegia as controvérsias em torno daquele que se consolidou como símbolo dominante do catolicismo nacional mexicano: Nossa Senhora de Guadalupe. Na sua imagem, convivem significados vários, ligados às cosmovisões indígena e europeia, a sentidos de feminilidade, de território, etnicidade, entre outros. Amplamente reproduzida ao longo da história e objeto de intervenções artísticas sistemáticas, a imagem mostra-se polissêmica, polimórfica e policromática, reivindicada seja como expressão da nação, seja como manifestação de povos indígenas e/ou de um povo mestiço, transmutando-se, assim, “de símbolo nacional a criollo, de mestiça a castiça, de mãe abnegada a jovem feminista e liberada, de submissa a rebelde, de pacificadora a rebelde”. O texto acompanha especialmente o episódio tenso em torno da escultura *Sincretismo*, instalada nas ruas de Guadalajara, de autoria de Ismael Vargas (1947-). Um dos grandes interesses do caso e da análise é colocar a sua ênfase nos devires da imagem que, quando parece se estabilizar com determinada forma e face, já é outra – situação que remete à noção de *iconoclash* (Latour, 2008). As apropriações artísticas têm como contraponto as reações de grupos católicos em sintonia com políticas religiosas que operam em múltiplas escalas, do local ao nacional.

Os dois capítulos seguintes – um assinado por Fernanda Arêas Peixoto e Júlia Vilaça Goyatá, “Circulações e aparecimentos da forma altar entre arte e religião”, e outro por Christina Vital da Cunha e Paola Lins de Oliveira, “Sentidos de transformação na *street art*: religião, arte e política nos Anjos de Wark da Rocinha” – abordam obras individuais e enfatizam o trânsito de formas, repertórios e ideias (estéticas e políticas), com o auxílio de criações que se querem artísticas. No primeiro caso, algumas obras do haitiano Frantz Jacques, mais conhecido como Guyodo (1973-), e do mineiro Farnese de Andrade (1926-1996) são trazidas à baila em função do modo como fazem uso dos altares e objetos vodu (Guyodo) e dos arranjos devocionais católicos (os objetos-oratórios de Farnese), o que deixa ver a maneira como composições e motivos retirados das práticas religiosas cotidianas reaparecem, transformados, nas criações artísticas. O texto de Christina Vital da Cunha e Paola Lins de Oliveira, por sua vez, discute a propagação de uma imagem historicamente associada ao universo místico judaico e cristão (a do anjo) pelos muros grafitados da cidade do Rio de Janeiro. O responsável pelo feito, Wark da Rocinha, usa e reinterpreta o símbolo (também presente em oratórios de Farnese), embora declarando expressamente o seu afastamento da religião (como faz igualmente Guyodo). Diferenças à parte, os três artistas revelam grande apreço pelo lixo, o que parece ser eloquente da aposta que fazem no potencial transformador das criações artísticas, operando sobre coisas e sobre o mundo ao redor. Se o primeiro artigo problematiza os novos sentidos e práticas que cercam os objetos quando deslocados dos espaços rituais e domésticos para os espaços de exposição, o segundo retoma, de outro ângulo, a estética urbana (enfrentada especialmente nos dois capítulos seguintes), só que o faz pelo exame do grafite e do seu potencial crítico.

Os ensaios de Edilson Pereira, “Do Holocausto à terra prometida: a criação de um memorial na paisagem carioca” e de Emerson Giumbelli, “Monumentais imperfeições: arquitetura e estética de dois grandes templos católicos”, colocam o foco sobre artefatos arquiteturais específicos. O primeiro segue o plano e a construção recente do Memorial às Vítimas do Holocausto, um conjugado de monumento e espaço expositivo, cravado no topo do Morro do Pasmado, em Botafogo,

Rio de Janeiro. O segundo se debruça sobre o projeto de duas igrejas: uma, parte do Santuário Santa Paulina, localiza-se no sul do Brasil e foi construída entre 2003 e 2006; a outra, iniciada em 2007, situa-se nos arredores da cidade de Guadalajara, México, e abrigará o Santuário dos Mártires. Estamos diante de realizações de timbre monumental que associam e opõem atores diversos, e que dramatizam, em suas formas e enredos, tensões e dissensões entre desenho arquitetônico moderno e demandas religiosas; entre arquitetura e paisagem urbana; entre estética urbana, religião e política. O monumento bíblico, no primeiro texto, desvela uma trama de relações entre atores políticos, comunidades étnico-religiosas, arquitetos, especialistas do patrimônio, associações de moradores etc. Os “megatemplos” católicos, por seu turno, analisados do ponto de vista da estética e de sua aparência, lançam uma reflexão sobre o ideal (como telos) e a imperfeição (como resultado não pretendido). Embaralhar sagrado e profano é um dos efeitos paradoxais dessas construções religiosas.

As contribuições de Pereira e Giumbelli ilustram a possibilidade acima mencionada de religião e arte estarem confundidas ou sobrepostas em determinadas situações. Tratam, o primeiro, de um memorial que, em suas formas estéticas e sua relação com a paisagem urbana, assume sentidos religiosos, culturais e políticos; o segundo, de templos analisados como artefatos estéticos. Já os três capítulos anteriores acompanham pessoas e obras que se situam no terreno da arte (embora haja significativas diferenças nessa inserção quando se comparam Vargas, Farnese, Guyodo e Wark) e que dialogam com elementos, imagens e estéticas religiosas. Dessa perspectiva, nota-se um contraponto com os capítulos finais, mais próximos entre si ao enfocarem universos definidos pela religião, ou a ela referidos, para perceber como eles avançam na direção de produções no campo do entretenimento ou da indústria cultural – que podemos considerar afins ao mundo da arte.

Os textos de Taylor de Aguiar, “A adoração na ‘cultura’: margens e mediações entre música congregacional, arte religiosa e produção comercial na atuação de uma banda de jovens evangélicos”, de Leonardo Oliveira de Almeida, “Entre o *fundamento* e o *popstar*: concepções de arte em circulação no contexto religioso afro-gaúcho”, e de Jorge Scola,

“Ver, visitar, participar: a produção do ‘bíblico’ com base em telenovelas brasileiras”, propõem novos deslocamentos analíticos e ampliações perspectivas em função da consideração da produção musical evangélica, que ganha vulto a partir dos anos 1980 (capítulo de Aguiar); da profissionalização dos tocadores de tambor, que atuam nas religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul (texto de Almeida); e das adaptações televisivas de histórias bíblicas, na origem de roteiros turísticos a elas relacionados (que Scola acompanha).

O primeiro desses três capítulos segue um grupo de jovens evangélicos de Porto Alegre/RS, cujo culto se inspira em uma tendência teológico-musical (*worship*), na base de uma “estética da adoração”, que confere novos sentidos à experiência religiosa e ao ser evangélico no Brasil contemporâneo. O segundo volta-se para o modo como as categorias “arte” e “artístico” circulam com as carreiras dos jovens “tamboreiros”, lançando-se também ao exame de um mercado religioso específico e de sua profícua produção (roupas, brasões, adereços etc.). O terceiro dedica-se à teledramaturgia da rede Record de televisão voltada para a construção autenticada de “paisagens bíblicas” e seus desdobramentos na promoção de viagens a locais cujo peso simbólico tem crescido em políticas religiosas. Os três casos nos obrigam a incursionar por universos religiosos percorridos por configurações que podem envolver disputas ou ao menos concepções interpretativas diversas. Além disso, as análises nos colocam diante de uma série de mediações e traduções que se operam quando das fricções entre religião, mídias e mercados; entre produção e consumo de artefatos; e entre os próprios sentidos de “arte” e “religião” – que se alteram, se afastam ou se aproximam ao ritmo dos trânsitos realizados.

Perspectivas plurais

Se os recortes são diversos (uns privilegiam casos específicos, outros desenham percursos mais horizontais), os textos seguem etnograficamente “performações” da arte e da religião, levando a vê-las menos como domínios discretos, mas sobretudo em função de suas metamorfoses. A atenção às zonas de fronteiras e às traduções (e traições de sentido) que aí se operam tem como mérito primeiro o próprio desloca-

mento das noções e sentidos correntes de “arte” e “religião”. Afinal, nessas “performações”, a religião pode se comunicar ou se transformar em arte, assim como as artes podem se associar à religião, em processos frequentemente marcados por ruídos e dissonâncias. E mais: colocando-se nos espaços do meio, no “entre”, os autores e suas análises fazem ver modos de existência da religião fora de controles e molduras institucionais, bem como outras formas de ser da arte, que se multiplicam em manifestações diversas, além da “alta cultura”, de gêneros e espaços canonicamente estabelecidos.

Evocamos mais acima o pluralismo teórico que acompanha as análises desenvolvidas nos capítulos reunidos neste livro. Vale destacar que uma das fontes desse pluralismo é a articulação entre referências mais recentes no campo da antropologia e referências mais afastadas no tempo e mais diversas por suas vinculações disciplinares. Entre estas últimas, percebe-se a presença de Georg Simmel, de Walter Benjamin, de Michel Leiris, de Georges Bataille, de Jesús Martín-Barbero, entre outras. Sem se basear em uma orientação coordenada, tais referências traduzem a percepção compartilhada de que a discussão da relação entre religião e arte não se vincula a tendências ou a modas contemporâneas específicas.

Observação semelhante pode ser feita em relação à dimensão política. Não por acaso, iniciamos esta apresentação registrando casos nos quais atividades artísticas são denunciadas em nome de sensibilidades religiosas, pois compartilhamos o incômodo que tais reações provocam, um incômodo que expressa preocupações claramente políticas. Quando propomos que as relações entre religião e arte sejam discutidas para além de embates mais explícitos, tais preocupações continuam a se manifestar. Os episódios, situações e configurações abordados nos vários capítulos estão repletos de agências e implicações políticas. Ou seja, estamos apontando que a política, constitutiva da vida social, se faz presente não apenas quando arte e religião estão em colisão, mas em diversos modos de interação. Evidenciar essa pluralidade é um dos objetivos desta obra.

A brevíssima apresentação dos capítulos do livro, que convidamos o leitor a percorrer com mais vagar, não deixa dúvidas em relação aos muitos vínculos existentes entre eles. A organização, ao tomar como critério o ponto de partida das situações analisadas – começando pela

arte e terminando com a religião –, não pretende anular outras aproximações, que os leitores saberão localizar (algumas já foram apontadas, como a relação com paisagens urbanas em seus variados fatores de composição – política, memória, ocupação etc.). Vale mencionar ainda a diversidade de referências religiosas; embora a maioria dos casos envolva o universo cristão, religiões de matriz africana e elementos judaicos também marcam presença. Algo semelhante pode ser afirmado sobre o universo artístico, representado por expressões ora mais “eruditas”, ora mais “populares”, além de se desdobrar em realizações que se vinculam à arquitetura e ao entretenimento.

Este livro consolida e amplia diálogos realizados desde 2015 no âmbito do “MARES – Religião, arte, materialidade e espaço público: Grupo de Antropologia”, ao qual a maioria dos autores pertence.⁸ A exceção é Renée da la Torre, convidada a participar desta coletânea, e cuja presença nela evidencia o valor que conferimos aos diálogos latino-americanos. Tal valorização se expressa também no enfoque de situações que extrapolam o Brasil como território – como mostram os textos de Giumbelli (que inclui um caso mexicano) e de Peixoto e Goyatá (que aborda um artista haitiano). A referência latino-americana encontra-se ainda na raiz da proposta deste livro, já que os recursos empregados na sua diagramação têm como origem a XIII Reunião de Antropologia do Mercosul, a cujos organizadores agradecemos. Estendemos nossos agradecimentos ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que elaborou a chamada que contemplou nosso projeto de publicação. Izabella Bosisio contribuiu com a revisão da maioria dos capítulos, financiada com recursos do CNPq.

Esperamos que a contribuição do MARES para as discussões propostas por este volume ganhe, na sua repercussão, a mesma atenção que dedicamos em sua preparação. Se quisermos sintetizar o propósito central do projeto, é possível dizer que se trata de reafirmar que arte e religião não constituem províncias distantes e antagônicas. Como indicam os capítulos deste livro, elas continuam a habitar mundos contíguos ou a se encontrar em configurações variadas, o que propõem que olhemos para elas menos por meio de postulados e assertivas (do tipo

⁸ O MARES está registrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. Para informações sobre sua composição e suas atividades, ver: <https://maresantropologia.wordpress.com/>.

“a arte é” ou a “religião se define por”), mas sobretudo em função de práticas que efetivam passagens, cruzamentos e embates, na origem de novas criações artístico-político-religiosas, muitas delas de resultados e efeitos surpreendentes.

Referências Bibliográficas

ASAD, T. Reading a Modern Classic: W. C. Smith’s “The Meaning and End of Religion”. *History of Religions*, Chicago, v. 40, n. 3, p. 205-222, 2001.

GIUMBELLI, E. Ciência, arte, religião: conexões, dissoluções. In: FONSECA, C. et al. (org.). *Antropologia da ciência: desafios etnográficos e dobras reflexivas*. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 35-62.

GIUMBELLI, E.; RICKLI, J.; TONIOL, R. (org.). *Como as coisas importam: uma abordagem material da religião – textos de Birgit Meyer*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2019.

GOMES, E. C.; OLIVEIRA, P. L. (org.). *Olhares sobre o patrimônio religioso - Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mar de ideias, 2016.

GONÇALVES, J. R.; GUIMARÃES, R. S.; BITAR, N. P. (org.). *A Alma das Coisas: patrimônios, materialidade e ressonância*. Rio de Janeiro: Mauad X/ Faperj, 2013.

LAGROU, E. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. *ILHA*, v. 5, n. 2, p. 93-113, 2003.

LAMBEK, M.; BODDY, J. (org.). *A Companion to the Anthropology of Religion*. Chichester: Wiley/Blackwell, 2013.

LATOUR, B. *Jamais fomos Modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LATOUR, B. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?. *Horizontes Antropológicos*, n. 29, p. 111-150, 2008.

LATOUR, B. *Investigacion sobre los modos de existencia*. Una antropología de los modernos. Buenos Aires: Paidós-Argentina, 2013.

MENEZES, R.; RABELO, M. Editorial (Materialidades do Sagrado). *Religião & Sociedade*, v. 35, n. 1, p. 9-12, 2015.

OLIVEIRA, P. L. *Arte e religião em controvérsia*. Relações entre censura, arte erótica e objetos religiosos. Rio de Janeiro: Mar de ideias, 2016.

PEIXOTO, F. A. Os objetos e suas artes. In: FONSECA, C. et al. (org.). *Antropologia da ciência: desafios etnográficos e dobras reflexivas*. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 63-80.

PEREIRA, E.; SANZI, R.; GIUMBELLI, E.; MACHADO, C. Editorial: Religião, Arte e Cultura. *Religião & Sociedade*, v. 38, n. 3, p. 9-15, 2018.

REINHEIMER, P.; SANT'ANNA, S. (org.). *Manifestações artísticas e ciências sociais: reflexões sobre arte e cultura material*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

SANZI, R. *Art, anthropology and the gift*. London: Bloomsbury, 2015.

TEIXEIRA, F.; MENEZES, R. (org.). *Antropologia da religião*. Petrópolis: Vozes, 2020. No prelo.

VAN DE PORT, M. Expondo Exu: algumas notas sobre práticas de exibição em religião, artes e ciências. In: FONSECA, C. et al. (org.). *Antropologia da ciência: desafios etnográficos e dobras reflexivas*. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 99-116.

Jornal consultado

CLDF aprova projeto que proíbe nudez e símbolos religiosos em exposições. *Correio Braziliense*, Brasília, 18 ago. 2020. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2020/08/4869437-cldf-aprova-projeto-que-proibe-nudez-e-simbolos-religiosos-em-exposicoes.html>. Acesso em: 30 out. 2020.

Site consultado

OBSERVATÓRIO de Censura à Arte. Disponível em: <http://censuranaarte.nonada.com.br/>. Acesso em: 30 out. 2020.

LA VIRGEN DE LOS MIL Y UN ROSTROS: DEL MIMETISMO COLONIZADOR AL ULTRABARROCO GUADALUPANO

Renée de la Torre

La Virgen de Guadalupe como símbolo *entre-medio*

Mucho se ha dicho sobre la densidad simbólica que encarna el ícono de la Virgen de Guadalupe, el cual, sin lugar a duda, constituye un símbolo dominante del catolicismo nacional mexicano. Un símbolo dominante de acuerdo con Victor Turner (1990) tiene tres propiedades: la primera es que es una unidad que condensa significaciones y acciones rituales; la segunda es que unifica significados contrastantes e incluso opuestos; y la tercera es que contiene oposiciones en dos aspectos: el “polo ideológico” (relativo a ideas y relatos) y el “polo sensorial” (relativo a emociones y reacciones).

La Virgen de Guadalupe es un símbolo dominante en cuanto condensa los sentidos de un catolicismo sincrético resultado por la fusión de cosmovisiones indígenas y cristianas europeas; pero además unifica y condensa significados provenientes de distintos campos especializados como son la religión (cosmologías indígenas y católica), la etnicidad (apropiaciones étnicas y europeas), la nacionalidad (México, hispanos, latinos, chicanos, latinoamericanos), la feminidad (madre, mujer, sumisa, feminista, sexuada o asexuada), e incluso la idea de territorio (proviene de su asimilación a Tonantzin como referencia pagana a la Madre Tierra). Al mismo tiempo se convierte en un símbolo frontera en la medida en que excluye a otras minorías religiosas como son las evangélicas y protestantes.

Guadalupe es un símbolo de unidad identitaria nacional que condensa significados y representaciones diversas. A la vez es un símbolo polisémico abierto a la reinterpretación del hecho guadalupano (De la Torre, 2008). Es un ícono polifórmico y policromático constantemente intervenido estéticamente. La constante intervención artística o estética de algunos rasgos de su imagen permite inscribir y reconocer las diferencias culturales en un símbolo identitario religioso, nacional (étnico-racial) y de género. Sugiero que se analice como un frente cultural *entre-medio*

donde se disputa el reconocimiento tanto de identidades hegemónicas como de disidencias culturales que pugnan por reconocer sus diferencias en un emblema de unidad. Mediante una coyuntura reciente en torno a la escultura *Sincretismo* (Ismael Vargas, 2017) que sintetiza la imagen de la Virgen de Guadalupe con la imagen de la diosa prehispánica Tonantzin describiré cómo estas intervenciones generan negociaciones, tensiones y conflictos entre los distintos sectores (frecuentemente opuestos y contradictorios) que se identifican con ella y que pugnan por redefinirla.

Atender la imagen guadalupana como frente cultural permitirá analizar las disputas por las diferencias y desniveles culturales ya que es el lugar simbólico por excelencia en el cual “se lucha por la legitimidad de una cierta forma de definición (visión/di-visión) de la vida, básicamente a través de algún o algunos aspectos o formas culturales elementalmente humanas (...)” (González, 1987, p. 20). Estos registros o representaciones culturales que encuentran definición y reconocimiento en su imagen mantienen la oposición a manera de un frente cultural, es decir un lugar de lucha por la representación de posturas opuestas y en conflicto que buscan redefinir tanto sus rasgos estéticos como sus contenidos a fin de legitimar sus diferencias como identidad. En torno al icono de la Virgen de Guadalupe se lucha por la definición legítima y por la representación de las minorías en torno a lo católico, lo nacional, lo racial y las representaciones de género.

La Virgen de Guadalupe es un símbolo cargado de memorias, historias y tradiciones. Su particularidad de Virgen mestiza articuló las diferencias históricas en una representación con pretensiones homogeneizantes de las culturas nacionales modernas (De la Torre, 2014). Pero a su vez, y quizá por lo mismo, unifica el mito que articula una representación de la cultura nacional homogénea, principalmente producto del encuentro entre dos visiones del mundo (la indígena y la europea). A lo largo de su historia ha sido un ícono resemantizado permanentemente, y de forma más reciente también continuamente resimbolizado.¹ ¿A qué se debe el hecho de que esta Virgen (como ninguna otra) sea continuamente reformulada mediante intervenciones artísticas?

¹ Por resignificar entendemos la mudanza del contenido o significado bajo un mismo significante. Por resimbolización el uso o modificación de la forma icónica que amplía los significados asociados al símbolo mismo (Segato, 2010).

Como símbolo fundacional, la Guadalupe no es sólo el frente cultural negociado y disputado por las identidades “originarias” o “tradicionales” que gozan de mayor hegemonía cultural, sino que es también un espacio donde se negocian los dominios de la diferencia y donde tanto las subjetividades hegemónicas o dominantes buscan mantener su legitimidad y dominio sobre los modelos estandarizados de reconocimiento; a la vez que las subjetividades emergentes, marginales e incluso discriminadas buscan ingresar redefiniendo el símbolo para conquistar representación, legitimidad y visibilidad a través de su apropiación e incluso transmutación híbrida del símbolo. En este sentido, y retomando a Homi K. Bhabha (2012), presentaré la manera en que nuevos sujetos entre medio (referidos a las subjetividades híbridas que son ambivalentes en término de raza, nacionalidad, religiosidad y género) establecen estrategias de representación e inclusión mediante la reelaboración estética de la Virgen de Guadalupe. Citando a Bhabha, lo que en los frentes culturales se juega es:

La articulación social de la diferencia, desde la perspectiva de la minoría, es una compleja negociación en marcha que busca autorizar los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica. El “derecho” a significar desde la periferia del poder autorizado y el privilegio no depende de la persistencia de la tradición; recurre al poder de la tradición para reinscribirse mediante las condiciones de contingencia y contradictoriedad que están al servicio de las vidas de los que están “en la minoría”. (Bhabha, 2012, p. 18-19).

En este capítulo presentaré primero algunos elementos que muestran la historia en que la imagen de la Virgen se fue constituyendo en un símbolo dominante en México, buscando resaltar las articulaciones de las diferencias en una unidad. Posteriormente, elegí analizar las disputas en torno a la obra artística *Sincretismo*, donde intervinieron distintos actores (hegemónicos y subalternos) y enmarcadas en distintos campos de sentido.

Elementos históricos de construcción de unidad y condensación de sentido patrio

En el plano del mito encarna la fe de los conquistadores que trajeron consigo a la Virgen de Guadalupe de Extremadura (que en 1322 se había aparecido nada menos que en el poblado del cual era originario Hernán Cortés, el conquistador español de México). Más de doscientos años después, aparecería, con otro aspecto, pero con el mismo nombre y similar relato, en México en el año de 1531. Su historia de aparición y su coincidencia en el nombre no es casualidad milagrosa sino causalidad histórica (González de Alba, 2002). En ambos casos, la Virgen de Guadalupe (la de Extremadura y la del Tepeyac) se le aparece a un hombre humilde, en un terreno de peñascos rodeado de yacimientos de agua, y su petición es que le construyan su iglesia. En ambos casos los obispos y clérigos piden una prueba del milagro. En el caso español la prueba es una escultura, en el caso mexicano es un lienzo (la tilma del indio Juan Diego) del cual hasta la fecha se argumenta (casi como dogma de fe) que no fue pintado por intervención humana, sino que fue plasmado por un extraordinario e inexplicable milagro.

En sus inicios el culto mexicano en torno a la Virgen de Guadalupe se instauró mediante la sustitución: los frailes construyeron sus templos sobre los templos indígenas, cambiando a los ídolos por las imágenes de cristos, santos y vírgenes. Como lo relataron distintos cronistas de la conquista la sustitución se basó en que los templos católicos se edificaron en los lugares sagrados de los indígenas y fueron construidos con la misma piedra que sostenía a los templos indígenas y el calendario festivo cristiano se montó en las fechas de celebración nativas vinculadas a los ciclos agrarios. En este caso específico se construyó sobre el adoratorio de la diosa Tonantzin (la madre de todos los dioses aztecas). Por otro lado, la práctica de los indígenas se realizó mediante un simulacro de conversión. Aunque en apariencia practicaban fervientemente los rituales en torno a las imágenes católicas, en la realidad practicaban una doble religión, pues seguían en secreto venerando a sus antiguos dioses. Así lo advirtió Fray Bernardino de Sahagún, cronista de la conquista, quien llegó a México a evangelizar a los indios en 1529: “De esta manera se inclinaron con facilidad a tomar por dios al Dios de los españoles; pero no para que dejaran los suyos antiguos, y esto ocultaron en

el catecismo cuando se bautizaron” (Sahagún, 2003, p. 383). Torquemada, el inquisidor católico, notó en 1645 que hacían como que adoraban a Guadalupe, pero seguían adorando a Tonan (Zires, 1994). De esta manera, Guadalupe se convirtió en el principal instrumento de evangelización hacia los indígenas, quienes a su vez la apropiaron como parte de una religiosidad barroca. Y se constituyó en un símbolo de negociaciones a través del cual los españoles buscaban exfoliar la idolatría indígena sustituyendo ídolos por imágenes católicas y los indígenas practicaron el simulacro ritual escondiendo a sus antiguos dioses bajo el manto de la Virgen morena.

Serge Gruzinski (1990) explica que el barroco fue la estrategia implementada por los evangelizadores españoles durante el periodo colonial que logró extender la fe católica mediante la clonación de imágenes canónicas (siendo en México la imagen de Guadalupe la principal) que buscaban sustituir la idolatría de los pobladores indígenas. Este autor describe cómo el dispositivo barroco alentó la reproducción de imágenes, vehículos de fe y devoción, con capacidad de ubicuidad mediante una meticulosa clonación, pero aunque se buscaba tener control sobre la representación formal de las imágenes de devoción, los indígenas mantuvieron sentidos de resistencia cultural al reproducir las imágenes usando los mismos materiales con que fabricaban los antiguos ídolos indígenas. De esta manera continuaron adorando a sus antiguos dioses bajo las formas de las imágenes católicas.

La aparición y el culto guadalupano fueron vistos con sospecha por el clero español que negaba la veracidad de su aparición. Al inicio era practicada por los indios, mientras que los españoles asentados en México eran devotos a la Virgen de los Remedios. No obstante, en el siglo XIX su culto fue retomado por los criollos (españoles nacidos en México) como símbolo de un patriotismo católico (Zires, 1994). Algunas intervenciones estéticas de la época suplieron al águila posándose sobre el nopal (símbolo fundacional del Tenochtitlán) por la Virgen reconvertida en mujer águila Guatuhli (De la Maza, 1981, p. 70 apud Zires, 1994). Por ello no fue una coincidencia que la Virgen enarbolara al movimiento de la Guerra de Independencia en 1810, impresa en un estandarte con el cual el cura Don Miguel Hidalgo (considerado el Padre de la Independencia) gritaría “¡Viva la Virgen de Guadalupe, mueran los gachupines!” para dar inicio a la guerra contra la corona de España.

La Virgen de Guadalupe se convirtió desde entonces en un símbolo dominante patriótico que vinculaba la idea de nación católica (Florescano, 2004) y en el ámbito cultural fue reconocida como emblema de unidad nacional (Wolf, 1958). En él se reconocieron los indígenas que se identificaron con ella como la antigua diosa Tonantzin: nuestra madre en náhuatl;² los españoles que la vieron como una versión mexicanizada de la Virgen de Guadalupe de Extremadura; y posteriormente los criollos (españoles nacidos en México) quienes transformaron su tradición oral en escrita y posteriormente la eligieron para abanderar la independencia (Brading, 2002, p. 27). Un siglo después, en 1910, Guadalupe fue también retomada en su estandarte por Emiliano Zapata, líder de la Revolución mexicana. El antropólogo Victor Turner captó que Nuestra Señora de Guadalupe representa

un símbolo mixto criollo-indio, que incorporó a su sistema de importancia no sólo ideas sobre la tierra, la maternidad, las potencias indígenas, sino también nociones criollas de libertad, fraternidad e igualdad, algunas de las cuales fueron tomadas de los pensadores ateos franceses de los períodos revolucionarios. (Turner, 1974, p. 152).

En el presente, la Virgen de Guadalupe es una de las imágenes más clonadas en el mundo y por tanto con mayor capacidad de omnipresencia. Como icono católico, se le puede encontrar en las capillas de las principales catedrales de todo el mundo. En México y entre las poblaciones latinas de Estados Unidos no hay un templo que no tenga un altar para su imagen. La devoción también se multiplica en una religiosidad popular que se practica en millones de hogares donde se montan pequeños altares que sirven como adoratorios domésticos de su imagen canónica. Casi la mitad de los mexicanos tienen un adoratorio a su imagen en casa, aunque claro es también un símbolo que representa la frontera que desarraiga a los evangélicos, protestantes y no afiliados de la unidad nacional que otorga (datos de la Encuesta ENCREER en Hernández, Gutiérrez Zúñiga y De la Torre, 2017).

Su iconicidad no sólo está en los templos, debido a su carácter patriótico se encuentra en los espacios públicos, como una imagen protectora

² El historiador Nebel destaca que los indígenas encontraron en Guadalupe-Tonantzin una fusión compensatoria, que: “Por un lado, la Virgen de Guadalupe del Cerro del Tepeyac, reemplaza a las deidades maternas o telúricas (Coatlícué, Tonantzin, Teteoinnan, entre otras) del antiguo sistema religioso, por otro lado, permiten de tal manera un cierto grado de continuismo espiritual que se muestra en fuertes sincretismos religiosos” (Nebel, 1995, p. 29).

de sus hijos: está estampada en bardas, esquinas pedregosas, parabrisas de automóviles y camiones. En oficinas, mercados, restaurantes e incluso en bares y cantinas. Y de manera sorprendente su aparición continúa siendo un hecho milagroso que actualiza el milagro de origen (*mito-praxis*, según Sahlins, 1987) en los lugares menos esperados: una estación de metro, calles, árboles, postes, banquetas, comales, ollas, hasta en los platones de los microondas. En conjunto su aparicionismo coincide con refundar territorio identitario en sitios inseguros, anónimos, peligrosos o sin identidad. Su *mito-praxis* parece contribuir a colonizar el anonimato propiciado por la vida contemporánea (De la Torre, 2012).

La tez morena de la Virgen estampada en la tilma representa una virgen mestiza que se compadece del indio Juan Diego. Si bien su mimetización con la virgen de Extremadura no dio como resultado una réplica de la Virgen española (sus iconografías son distintas, aunque sus narrativas míticas son casi iguales), ya que Guadalupe se mostró como “la morenita”, la que eligió el Tepeyac para teñir su rostro con el color de la tierra y compadecerse del indio Juan Diego, un sencillo indígena, a quien llamó “el más querido de mis hijos”. Podemos sintetizar que es el símbolo que sostiene el indigenismo romantizado como rasgo que colorea a la ideología mestiza, la misma que fue retomada en el México posrevolucionario como política de ciudadanización. Pero como atinadamente lo expresó Lafaye “el indigenismo’ ha sido originariamente, a partir de los años treinta del siglo XX, una ideología de mestizos, no de indios ni de criollos” (2009, p. 259).

El despertar de México guadalupano por la defensa de la fe

La mayoría de los católicos no consideran que la imagen de la Virgen de Guadalupe sea una obra artística creada por un ser humano, sino que la consideran un hecho milagroso.³ Por ello los católicos extremistas la consideran un objeto extraordinario y su imagen un objeto de culto. La imagen

³ La creencia católica sostiene que la imagen no fue pintada (entre los enigmas es que no contiene pigmentos naturales), sino que se estampó milagrosamente en la túnica del indio Juan Diego. En el mundo católico es la única aparición mariana que dejó constancia visual de su epifanía. Algunos creyentes consideran que la imagen está viva. Entre los hechos extraordinarios que resultan ser verosímiles para muchos de sus fieles y que son divulgados por los medios de comunicación: es que la imagen de Juan Diego está reflejada en el iris del ojo derecho de la Virgen, que la imagen está embarazada y para probarlo un doctor le hizo un ecosonograma, que su manto es una réplica de la posición de las constelaciones el día en que se apareció; que ha sido indestructible y ha sobrevivido a catástrofes (Disponible en: <https://noticieros.televisa.com/historia/cosas-que-no-sabias-sobre-la-virgen-de-guadalupe/> y <http://blogs.hoy.es/ciencia-facil/2015/04/23/enigmas-de-la-virgen-guadalupana/?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F>. Consultado el: 6 out. 2020).

original del ayate (que se puede visitar en la Basílica del Tepeyac) plasmó una Virgen de tez morena con facciones finas y ésta es la imagen canónica por la cual incluso sus fieles la llaman “la morenita”.

Constantemente la imagen se replica, e incluso es objeto de intervenciones estéticas. En la era actual, las tecnologías de la información han vuelto a recolocar el imperio de lo visual y de la imagen (Debray, 2004). A diferencia de épocas anteriores regidas por el dispositivo barroco las imágenes no sólo se replican y se recontextualizan, sino que se deja atrás la reproducción de la imagen y se libera la creatividad de la intervención artística para crear distintas representaciones de una imagen. Ello propicia la deconstrucción del icono como estrategia de representación de identidades discriminadas, disidentes, ambivalentes que generan enconadas recreaciones, enmarcadas por las disputas en torno al imaginario. A ello llamaré “ultrabarroco”.

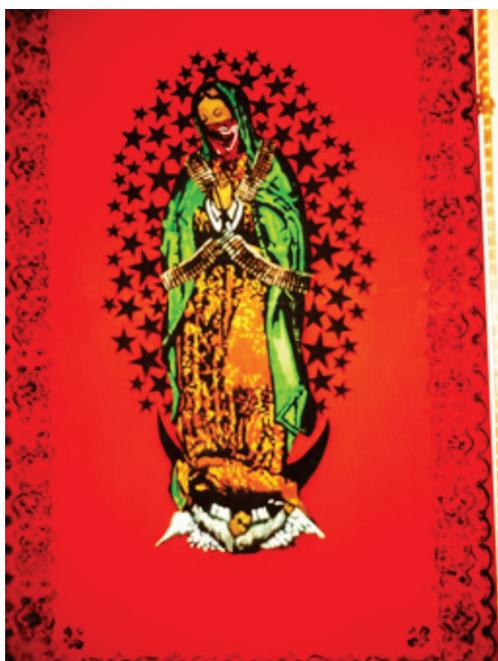
El caso de la imagen Guadalupana es objeto de intervenciones artísticas constantes que generan su transmutación de símbolo español a criollo, de mestiza a castiza, de madre abnegada a joven feminista y liberada, de sumisa a rebelde, de pacificadora a revolucionaria. Es un icono *entre-medio* de etnicidad-raza-nación.

Estas intervenciones muchas veces están atravesadas por activismos sociales y políticos que buscan imponer una concepción del mexicano enmarcada en el debate entre pertenencia étnica y nación; pertenencia religiosa y nación. El ultrabarroco consiste en la incesante clonación y transformación estilística de la imagen de la Virgen de Guadalupe que contribuye a desregular la gestión eclesiástica sobre el culto guadalupano, a la vez que lo libera, lo pone en circulación, y revitaliza la religiosidad popular ampliando los rangos de creatividad y apropiación cultural (De la Torre, 2016).

En México el mestizaje cultural fue durante el siglo XIX y XX una solución aparente que garantizaba la ciudadanía nacional, pero que se realizaba mediante un proyecto indigenista tendiente a la aculturación de los grupos indígenas y marginados para unificarlos y homogeneizarlos en el cuerpo de una nación “mestiza” (Bonfil Batalla, 2004). No obstante, el mestizaje, o mejor dicho la identidad mestiza, no resuelve los desniveles culturales contemporáneos, ni remedia las tensiones entre la polarización étnica-racial pre-existentes en México, en cambio:

Hoy en día el mestizo en México es una construcción ideológica compleja y profundamente arraigada, con aspectos biológicos y culturales que se encuentran bajo escrutinio. Hay la creciente percepción en algunos cuarteles que, como noción identitaria, el mestizo está en franca caída y crisis, ya que la supuesta uniformidad etno-racial no responde a la diversidad hoy reconocida, y las ocultas xenofobias que alberga en su matriz se han vuelto indefendibles (López-Beltrán y Vivette García, 2013, p. 393).

Imagen 1 – Virgen zapatista, anónima



Fuente: Pinterest.⁴

Como lo reconoció Victor Turner, el ícono guadalupano sostiene tanto proyectos que pugnan por la estabilidad y continuidad del *status quo*, como alienta proyectos revolucionarios que exigen libertad e igualdad. Como ejemplo, los recientes movimientos revolucionarios de izquierda han incorporado a la Virgen de Guadalupe. Uno de ellos fue el Ejército

⁴ Disponible en: <https://www.pinterest.com.mx/pin/183521753536536632/?d=t&mt=signup>. Consultado el: 6 out. 2020.

Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) que, en enero de 2013, a unas horas de que el entonces presidente de la República concluyera la firma del Tratado de Libre Comercio con Norte América, una puerta de ingreso al neoliberalismo, un sector indígena se levantó en armas en el estado de Chiapas (que colinda con Guatemala y es un estado con altos porcentajes de población indígena y de marginalidad y desigualdad). El movimiento zapatista adquirió un reconocimiento no sólo nacional sino mundial como insurgencia antiglobalifóbica. El subcomandante Marcos, siempre resguardando su rostro detrás de un pasamontañas, alcanzó popularidad como icono de la izquierda (casi a la altura del Che Guevara). Distintos indígenas cubrían sus rostros con pasamontañas y en sus cuellos portaban pañuelos de paliacate color rojo que se hicieron íconos de insurgencia.

La Virgen zapatista es una intervención estética en la cual la imagen aparece con un paliacate rojo cubriéndole la boca (imagen 1). En lugar de su cinto negro a la cintura - que dicen los expertos simboliza maternidad - le colocaron carrilleras de las balas cruzadas en el pecho que fueran símbolo de las “adelitas” que acompañaban a los villistas en la revolución mexicana. Y los angelitos se convirtieron en tres indígenas con pasamontañas. Y las estrellas de su manto tornaron del amarillo al negro para simbolizar el más reconocible símbolo presente en la bandera zapatista: la estrella negra sobre fondo rojo. La madre de Jesucristo fue intervenida para ser transformada en una soldada indígena e insurgente. Pero el antecedente de esta reconfiguración estética se encuentra en el relato que Margarita Zires (2000) recoge el testimonio del propio subcomandante Marcos (publicado en *El Financiero*, 30 de marzo de 1995), quien explicó que un día los pobladores de Guadalupe-Tepeyac recibieron la imagen de la virgen traída de la ciudad de México y en un consejo indígena se tuvo que tomar la decisión de dónde depositar a la virgen. El relato narra que la versión de la anciana Hortencia fue la más aceptada: “La Virgen querrá ir a donde vayan los de ‘Guadalupe Tepeyac’, que si la guerra los avienta a las montañas, a las montañas irá la Virgen, hecha soldado como ellos, para defender su dignidad morena”. Esta decisión permitió apropiarse de la Virgen como un combatiente más, “permite que los zapatistas guadalupanos hablen de ellos mismos en nombre de ella” (Zires, 2000, p. 63).

De manera similar, en el año 2006, la Virgen fue transfigurada al colocarle una máscara antigases y una aureola de púas y en suplir las estrellas por neumáticos incendiados en su manto. A esta intervención se le reconoce como la Virgen de las Barricadas que surgió para proteger al movimiento Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO) frente a la represión militar a los inconformes: “Para resguardarse, la población simpatizante del movimiento insurrecto levantó barricadas en cada esquina y avenida cercana o periférica al centro de la ciudad” (Ramírez López, 2019). El icono guadalupano adquirió elementos insurrectos que fueron retomados por una religiosidad popular cuyos fieles estaban adheridos al movimiento magisterial. Esta imagen se transportó “altares improvisados en las calles, mítines, marchas y barricadas que se llevaban a diario en la ciudad” (Ramírez López, 2019).

En relación con las redefiniciones de género la Virgen representa para la mayoría de los católicos una madre piadosa que vela por sus hijos y los protege. En ella están presentes los valores tradicionales de la feminidad vinculada a la maternidad. Desde hace años estos valores son reclamados por grupos católicos conservadores e incluso recientemente es abanderada como insignia por el movimiento provida y profamilia.

Algunas intervenciones artísticas asociadas con la erotización de la figura femenina de la Virgen han provocado controversias y reacciones vandálicas por parte de católicos integristas. Tal fue el caso de la imagen guadalupana con rostro de Marilyn Monroe (la cual se llamó la Virgen Marilyn), acompañada de la leyenda “Ni mi Hermana. Ni mi Madre” que causó reacciones de desagravio (ver imagen 2);⁵ la presión para censurar la película “*El Crimen del Padre Amaro*”,⁶ que exhibía una escena donde una chica, tras mantener relaciones sexuales con un sacerdote, se cubría el cuerpo desnudo con un manto con estrellas, construyendo una metáfora visual en analogía con el manto estrellado de la Virgen. Y el dibujo de “La Patrona” (ver imagen 3) de Manuel López Ahumada exhibido en el Museo del Periodismo y la Gráfica en Guadalajara en

⁵ El autor de la exposición fue el pintor guatemalteco Rolando de la Rosa y se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno en la ciudad de México, en el año de 1987.

⁶ El crimen del padre Amaro es una película mexicana dirigida por Carlos Carrera en 2002 basada en la novela homónima del escritor portugués Eça de Queirós, escrita en 1875. Hubo fuertes presiones para censurar la película y que no fuera exhibida en las salas de cine de México, pero la película fue exhibida y en su momento logró un éxito en taquillas sin precedente. Fue además nominada como mejor película extranjera en los premios Oscar de 2002.

agosto del 2000: La Patrona (nombre con el cual se le denomina a la Virgen de Guadalupe) se trataba de un dibujo donde aparecía el indio Juan Diego (ya canonizado como San Juan Diego) con la tilma extendida y en ella se imprimía la imagen de Marilyn Monroe desnuda (ver Ramírez Sáiz y De la Torre, 2009).

Imagen 2 – Collage “Ni mi hermana. Ni mi madre”, de Rolando de la Rosa, 1987



Imagen 3 – Grabado “La patrona”, de Manuel López Ahumada, 2000



Fuente: Publicadas en Ramírez Sáiz y De la Torre (2009).

Pero también hay otras representaciones libertarias, como la realizada por el movimiento de artistas femeninas chicanas (movimiento político cultural de los pobladores mexicanos en Estados Unidos), que han rediseñado una iconografía con formas asociadas a la mujer contemporánea para apropiarse de la imagen religiosa como un emblema político para representar narrativas en contra de la desigualdad de género y del racismo - en este colectivo artístico se encuentran las obras de Yolanda López, Laura E. Pérez, Alma López y Esther Hernández (Zires, 2000, p. 65). De esta manera la intervención estética ha generado un nuevo símbolo disponible en las redes sociodigitales, que permite romper dicotomías prevalecientes inherentes a los discursos de género, nación, clase social y raza (Román-Odio, 2012, p. 283).

Una de las artistas chicanas más emblemáticas de Los Ángeles, California, Yolanda López, plasmó en 1978 a “Lupita” (nombre coloquial con que los fieles llaman a la Virgen), representada por una Virgen de Guadalupe encarnada en una joven contemporánea que viste tenis y corre hacia el frente, pisando al ángel, con la falda abierta. La obra muestra una mujer con actitud liberacionista y no una posición pasiva, que simboliza los valores del activismo feminista. Los colectivos de artistas de las feministas chicanas han recreado a la Virgen para introducir ideas y valores asociados a las expectativas asociadas a la mujer contemporánea: *wonder woman*, madre de las maquilas, dama de la noche, o mujer lesbiana. Las redes sociales se han encargado de retomar dichas imágenes y de producir nuevas apropiaciones, tal fue el caso de la imagen también obra de Yolanda López en la que aparece la Virgen de Guadalupe besándose en la boca con otra mujer. Esta imagen fue retomada por un colectivo gay en el año 2016 y se viralizó en Facebook cuando un usuario escribió: “Amigos, la Virgencita de Guadalupe es también la reina de los gays, ¡AMÉN! Una imagen poderosa”. Las reacciones también se multiplicaron, al considerar que dicha imagen era un agravio a la fe, y desató “mensajes de odio hacia las personas pertenecientes al colectivo LGTBTTTI. Usuarios de la página ‘stalker’ con más de 200 mil usuarios, pidieron expulsar al miembro que subió imagen de ‘La Virgen reina de los gays’” (Astrolabio, 2016).

En el presente en las redes sociales sociodigitales circulan múltiples imágenes que transforman a la imagen canónica de la Virgen de Guadalupe, como es la Mari Juana (una Virgen con el manto conformado por las hojas de la mariguana). En los cultos populares también se gestan asimilaciones de su imagen con la del Niño Fidencio (quien aparece con el manto de la Virgen) e incluso hay recreaciones artísticas que colocan a la Santa Muerte en el traje de la Virgen.⁷ De manera más reciente, algunos círculos de espiritualidad femenina han simbolizado la vagina asociada con la silueta de la Virgen guadalupana⁸ en un intento de decolonizar el cuerpo y los tabús en torno a los ciclos menstruales (Valdés

7 La Santa Muerte es una figura esquelética femenina que es venerada como si fuera una santa en círculos populares de México. La mayoría de sus fieles provienen de sectores marginales y están vinculados con la informalidad y la ilegalidad. Por tanto, se le considera un culto transgresor que recientemente ha tenido un gran crecimiento. No es una santa propiamente dicha, pues no ha sido canonizada por la iglesia, además de que la iglesia la sanciona constantemente ha sido estigmatizada por la prensa por su vinculación con el narcotráfico y el crimen organizado. Para más información se recomienda ver: Hernández (2016).

8 Disponible en: https://www.instagram.com/p/BPoE23KDMp_/. Consultado el: 6 oct. 2020.

Padilla, 2018). Algunas mujeres de los “círculos de sagrado femenino” se identifican con ella como una manera de consagrar su ciclo menstrual y su sexualidad. Por otra parte, la imagen de la Virgen aparece en distintas prácticas rituales ya que la reconocen como un poderoso arquetipo de la feminidad sagrada.

Ni siquiera es confrontada cuando se convierte en un objeto de consumo (como es su versión de Virgencita Plis).⁹ Estas intervenciones, dependiendo los contextos en que se realizan, han generado tensiones y conflictos pues unos apelan a la libertad de la expresión artística y otros perciben que se profana el objeto que representa para ellos un sentido sacro, y constantemente resultan sentirse ofendidos, argumentando incluso que están siendo atacados a los elementos pilares donde descansa de su fe (De la Torre, 2016).

Sincretismo: arte polémico que reescribe los renglones borrados de la historia

En el mes de agosto de 2017, un programa municipal de promoción del arte urbano en distintas avenidas de la ciudad de Guadalajara financió la colocación de obras escultóricas de reconocidos artistas locales. La colocación de la escultura *Sincretismo* ocasionó un fuerte conflicto entre autoridades locales, comunidad artística y creyentes católicos. Junto con aislados debates sobre la calidad estética de las distintas obras que emergieron dentro del ámbito artístico; del cuestionamiento de periodistas y políticos de oposición al gasto ejercido con presupuesto público en arte urbano y no en solucionar necesidades básicas; el conflicto mayor se generó entre el campo del arte, que apelaba a la libertad de expresión para plasmar estéticamente un pasaje histórico que forma parte de la identidad mexicana (como lo es la fusión de la cultura indígena y la cultura europea en la cultura mestiza) con la postura eclesial de percibir la obra como una falta de respeto a la fe católica guadalupana de los mexicanos.

⁹ Virgencita plis es una imagen caricaturizada de la Virgen de Guadalupe mercantilizada por la empresa *Distroller*, una exitosa franquicia, con 30 tiendas en México, Estados Unidos y Europa. La virgencita (en diminutivo) ha sido estilizada con formas y colores vivos y contemporáneos que la hacen un producto pop. Retoma la tradición de los exvotos para pedir y agradecer favores milagrosos, pero traducidos a las formas cotidianas con que hablan los jóvenes, plagado de Spanglish (“plis” viene de *please*: por favor) y con contenidos de peticiones para resolver pequeños problemas del día a día.

Imágenes 4, 5 y 6



De la izquierda a la derecha: Imagen 4. La Coatlicue. Monolito Prehispánico encontrado en el centro de la Ciudad de México en 1790. Se exhibe en el Museo de Antropología de México, fotografía de Renée de la Torre; Imagen 5. Escultura *Sincretismo* obra de Ismael Vargas 2017, fotografía de Renée de la Torre; Imagen 6. Nuestra Señora de Guadalupe, anónima, siglo XVI, se exhibe en la Basílica de Guadalupe en la Ciudad de México.¹⁰

Sincretismo es creación de Ismael Vargas (un artista plástico mexicano con amplio reconocimiento nacional e internacional). Su colocación en la Avenida Federalismo, una calle pública muy transitada, en septiembre de 2017 generó una batalla campal. Se trata de una escultura urbana, hecha en metal que mide 9 metros de altura. Un sector católico tradicional lo consideró una falta de respeto a la fe y al símbolo de la Virgen de Guadalupe. Según la propuesta del artista para representar el sincretismo se remitió a plasmar una figura que condensara: “el origen de un todo: a la madre”. El creador buscó recrear este concepto retomando dos imágenes mexicanas que representan a la madre: la diosa Coatlicue (también conocida como Tonantzin) y la Virgen de Guadalupe. La primera incluye elementos icónicos presentes en una escultura de piedra que se muestra en el Museo de Antropología de la ciudad de México, y la segunda coloca algunos signos característicos de la imagen de la Virgen Guadalupana.

¹⁰ Disponible en: <https://virgendeguadalupe.org.mx/>. Consultado el: 6 oct. 2020.

Ismael Vargas nunca ha sido un artista disidente, ni menos un artista provocador. Es el tipo de artista que hace una alegoría de objetos artesanales, colores y texturas que conforman el folklor mexicano. Según su propio testimonio, nunca hubo intención de generar polémica, menos aún de ofender creencias, pues él mismo se define como un devoto de la Virgen de Guadalupe. Para él su obra debe ser entendida como una creación que sintetiza: “Un retrato de la madre de los mexicanos antiguos (Coatlicue) y un retrato de la madre de los mexicanos modernos (Guadalupe)” (El Informador, 2017a). Sin duda, más allá de la intención estética del artista su creación era una clara deconstrucción histórica de un símbolo dominante del patriotismo católico mexicano y por tanto su puesta en escena en el espacio público constituyó un símbolo *entre-medio* que articula dos polos opuestos y contradictorios de la propia noción del mestizaje y sincretismo mexicano, a la vez que permite develar su contradicción histórica y se convierte en una narrativa transgresora del patriotismo católico (Bhabha, 2012). La provocación de la obra de arte *Sincretismo* pone en la superficie las huellas de la Coatlicue-Tonantzin ambas diosas prehispánicas que simbolizaban a la madre de los dioses y que fueron asimiladas por la sobre-posición de la imagen de Guadalupe en el santuario del Tepeyac donde se le rendía culto a Tonantzin (De la Torre, 2014). La obra artística devela el drama de un pasado de imposición cultural y religiosa. No obstante, fue leída como un insulto a la fe de un grupo de católicos.

La herejía como excusa para la politización de la derecha católica conservadora

A los pocos días de inaugurada la obra, surgió un movimiento de católicos en oposición a la obra artística. Argumentaban que la consideraban un insulto a su fe católica, una blasfemia y una falta de respeto para la imagen de la Virgen de Guadalupe. Este grupo, aunque es muy minoritario, goza de gran capital social y cuenta con el apoyo del Opus Dei; y el respaldo del Cardenal Juan Sandoval Iñiguez, Arzo-

bispo emérito de Guadalajara;¹¹ y del liderazgo de militantes católicos conservadores que tuvieron un papel político local (como es el caso de Fernando Guzmán, quien fue Secretario del Gobierno del estado de Jalisco durante 1998-2000 por el Partido Acción Nacional). No obstante, no representa a toda la jerarquía, pues el actual arzobispo de Guadalajara, José Francisco Robles Ortega, también expresó no respaldar a los demandantes, pues para él la pieza no representa una afrenta contra la comunidad católica.

El encono derivó en la conformación de una asociación que se llamó México Guadalupano. En su página web, se define como: “Una Asociación de Católicos seculares de carácter nacional, que, conociendo su fragilidad, encuentran en la Santísima Virgen el medio para alcanzar a Cristo, haciendo labores a favor y en defensa de la doctrina social de la Iglesia y la moral Cristiana”.¹² Esta asociación surge con el objetivo de “destruir la escultura Sincretismo”. Pero asocian objetivos más amplios como son encender y promover la devoción a Nuestra Señora de Guadalupe en toda la nación mexicana y defender la religión Católica, a la Iglesia y sus ministros.

Sus primeras acciones fueron locales. Se hicieron escuchar en los medios de comunicación y en las redes sociales. La agrupación convocó a una manifestación de desagravio que logró reunir a cientos de católicos frente a la escultura *Sincretismo* para exigir al edil que retirara de inmediato la escultura del espacio público. El alcalde no cedió al reclamo del grupo de católicos argumentando que México es un país laico y que la obra es una expresión artística, aun cuando el reclamo de católicos adquirió tintes políticos. Hicieron una campaña contra el funcionario que buscaba ser candidato por la gubernatura de Jalisco amenazando con llamar a los católicos, los cuales son guadalupanos, para votar en su contra.

11 El cardenal Juan Sandoval Iñiguez fue el arzobispo de Guadalajara entre 1994 y 2011. Se le reconoce como el más intransigente y conservador de los obispos actuales en México. Es ultraconservador en temas relacionados con la defensa de la vida y la familia. Es además muy intolerante, llegando incluso a proteger vandalismos de católicos ofendidos por la herejía o la ofensa a sus símbolos. Ha escenificado diferentes campañas, boicots y cruzadas en donde entra en conflicto con los gobernantes de izquierda, con los defensores de Derechos humanos, con los colectivos de feministas y en pro de la diversidad sexual. Se le vincula con una sociedad secreta llamada Yunque que, según Delgado (1993), se fundó en 1954 para reconquistar el poder de la iglesia en la esfera política de México. Su principal infiltración exitosa fue el Partido Acción Nacional.

12 Disponible en: <https://www.mexicogadalupano.com.mx/objetivos/>. Consultado el: 6 oct. 2020.

Posteriormente, la escultura Sincretismo fue retomada como objeto central del arranque de campaña en 2018 de Miguel Ángel Martínez Espinosa, candidato del Partido Acción Nacional (PAN), a la gubernatura de Jalisco, quien acompañado de alrededor de 100 simpatizantes anunció la clausura simbólica de la obra. El rechazo a la escultura se politizó, primero a nivel local. Con este acto el candidato se comprometió con los católicos conservadores a remover la obra del espacio público pues a su parecer es una falta de respeto a la ciudadanía que da por sentado que es católica y que comparte el sentir del Cardenal Sandoval, quien utilizó en varias ocasiones el recurso de denunciar la obra como un agravio hacia la fe católica y una blasfemia hacia la imagen de la Virgen de Guadalupe, con el fin de contrarrestar las campañas del Partido Político Movimiento Ciudadano, al cual pertenece el entonces edil de Guadalajara Enrique Alfaro.

El movimiento México guadalupano radicalizó su mensaje en cápsulas de Facebook donde explicaban que los símbolos usados en la escultura (calaveras y serpientes) hacían referencia a un culto diabólico e incluso que podían interpretarlo como la legitimación del culto actual a la Santa Muerte. El mensaje era que los católicos exigían el respeto a sus creencias y sentenciaban:

Católico basta de ataques a la religión, no habrá arte ni cultura que justifique faltar el respeto a lo sagrado. Algunos te llamarán fanático pero para Dios nunca será un fanático pero para Dios nunca será un fanático quien defienda a su madre y su religión. Es nuestro deber como católicos. Y que quede muy claro antes de los cambios de gobierno que exigimos respeto a la religión, la vida y la familia. Ahora y siempre.¹³

Es importante considerar lo delicado que puede resultar el movilizar la sensibilidad de los católicos hacia el sentimiento de persecución religiosa por una simple obra artística, en una región en la que referirse a la persecución de los católicos puede despertar ecos de sensibilidades radicales, pues en esta zona se vivió una Guerra de defensa de la Fe católica (la Guerra Cristera de 1926 a 1929) contra la aplicación de las

13 Disponible en: https://www.facebook.com/MexicoGuadalupano/?hc_ref=ARRBTMF4nC310nVv81bkR7GXSk-9fakNS4Cg1y4RILXXzikazEH2c3JQwxQhrORVxxpk&fref=nf. Consultado el: 10 jul. 2020.

Leyes de Reforma. Y durante mucho tiempo se vivió también persecución religiosa a los católicos practicantes.

Los grupos católicos empezaron a realizar mítines y otro tipo de acciones. Todos los martes en la tarde se reunían un grupo de mujeres católicas a rezar el Rosario como manifestación de desagravio. Llegaban en carros, rezaban y se iban. El 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe, organizaban procesiones pro defensa de la fe. Durante 2017 y 2018 hubo seis actos vandálicos (algunos durante los actos y otros durante las madrugadas) que llevaban a cabo distintos católicos ofendidos que arrojaban pintura verde y roja (los colores de la bandera nacional) en la escultura (El Informador, 2017b). En otra ocasión pintaron cruces blancas, y una vez más se pintó en la escultura “puerco”, “cerdo” y blasfemia (Ornelas, 2018).

La oposición a la escultura aparecía acompañada de un discurso de defensa a la fe y a “nuestra madre” en nombre de los mexicanos católicos. Este discurso fue utilizado en distintos momentos en las redes sociales. Sin el deseo de mostrar todos los casos porque sería imposible, selecciono uno en el que el 29 de junio, dos días antes de las elecciones, apareció en las redes como un simple anuncio: “A Dios rogando y con el voto Dando”, que iba acompañado de dos fotografías. La primera era una foto del mitin organizado por el movimiento México Guadalupano frente a la citada escultura. Muestra en el primer plano una mano femenina que porta un rosario (por sus colores azul y blanco es mariano). Detrás de ella aparece gente que participó en el mitin frente a la citada escultura. Los denunciantes portan las pancartas con la imagen de la Virgen Guadalupana que indican “México Guadalupano”. En la imagen, las asistentes visten de blanco (como ya es costumbre en las cruzadas católicas de los grupos conservadores en contra del aborto y los derechos de adopción de los homosexuales). Debajo de esta fotografía viene otra que muestra el dedo entintado, signo de que ya emitió su voto. Aunque no hay un texto que oriente explícitamente al voto de los católicos contra Enrique Alfaro (el alcalde que promovió la escultura *Sincretismo*), las imágenes se complementan con el dicho “a Dios rogando y con el voto dando” (en referencia a “A Dios rogando y con el mazo dando”). Rescato uno de los comentarios de los usuarios de esta

página de Facebook, para mostrar la orientación política electoral que efectivamente tenía el mensaje religioso-político.

Hola, soy de Guadalajara y quiero preguntarles por quien me recomiendan votar para gobernador, que defienda 100% la familia y la vida desde la concepción hasta la muerte natural. He estado muy ocupada analizando a los candidatos a la presidencia y no he analizado las propuestas de los candidatos a gobernador de Jalisco. Por supuesto por el masón Enrique AVARO NO VOTARE. ¿me podrían recomendar a alguno? Muchas gracias.

Respuesta:

EL CARDENAL YA FUE CLARO!,
ALFARO ATACA A LA IGLESIA CATÓLICA, ESTÁ A FAVOR DEL ABORTO, NO DEFIENDE A LA FAMILIA!!
NI UN VOTO CATOLICO PARA ALFARO!!
PASA LA VOZ!!
EL ÚNICO PARTIDO QUE ESTÁ A FAVOR DE LA VIDA Y DEFIENDE A LA FAMILIA ES ACCION NACIONAL!
MIGUEL ÁNGEL MARTÍNEZ ES UN BUEN CANDIDATO
VOTA PAN!!
SALVA A MEXICO!!!!
RECEN ES MUY IMPORTANTE!!!!¹⁴

Esta animación al rezo para salvar al país se reforzaba de manera indirecta con los anuncios espectaculares que aparecieron en distintos puntos de la ciudad (de manera anónima, sin firma alguna) con una imagen de la Virgen guadalupana en los cuales se anunciaba: “Salva nuestra patria y aumenta nuestra fe” (misma imagen que también se difunde en su portal de Facebook). Su campaña a favor del candidato panista a gobernador no lo llevó al triunfo. Tampoco han logrado retirar la escultura. De hecho, la ciudadanía votó por el antiguo edil Enrique Alfaro del Movimiento Ciudadano quien actualmente es el Gobernador de Jalisco.

¹⁴ Disponible en: https://www.facebook.com/MexicoGuadalupano/?hc_ref=ARRBTMF4nC310nVv81bkR7GXSk-9fakNS4Cg1y4RILXXzikazEH2c3JQwxQhrORVxxpk&fref=nf. Consultado el: 10 jun. 2018.

Podríamos pensar que su oposición fue un fracaso a corto plazo. Pero a mediano plazo representó el punto de partida de un movimiento católico nacional, que se opone a los valores de la laicidad, y que pugna por defender valores provinda en nombre de la Virgen de Guadalupe. La apropiación de la defensa del símbolo guadalupano los ha habilitado para constituirse en un movimiento católico nacional de oposición conservador provinda, a la vez que político con presencia regional y nacional (De la Torre, 2020).

El rescate de Cuatlicue y la feminidad sagrada

Con el ascenso de Guadalupe,
quizás ese momento ha llegado.
Ella es la planta que me habla de la raíz que hay debajo.
Más que cualquier otro ícono,
Guadalupe personifica una religiosidad popular
no confinada a ninguna institución.
Ella es un símbolo actual de un espíritu antiguo,
una piedra de toque para lo que es colorido,
primitivo y fundamental para la vida misma.
Para mí, ella es un símbolo del ideal espiritual universal,
el potencial sin explotar de lo que se encuentra
en el centro de cada individuo.
(Cobb, 2010, p. 8)

A una cuadra de donde se ubica la escultura *Sincretismo* se encuentra la sede de una “colectiva” de mujeres que se reúnen a realizar danzas y cantos ceremoniales para recuperar “el sentido sagrado de su esencia femenina”. Esta colectiva se llama Ixchel, en honor a una divinidad maya que representa la fertilidad y la abundancia, diosa de la luna, del amor, de la gestación, de la medicina y los trabajos textiles. Al poco tiempo de que se erigió la escultura, decidieron retomarla como lugar sagrado de sus rituales. A diferencia de los católicos que vieron en ella una deformación y un agravio a la imagen de la Virgen de Guadalupe, reconocieron en la escultura una diosa prehispánica: la Coatlicue. El grupo de mujeres comenzó a convocar a sus integrantes para realizar rituales de la feminidad sagrada los días martes. Un día de reunión

coincidió con la manifestación de desagravio de los católicos indignados frente a la escultura. Fue entonteces que:

Estábamos reunidas en nuestro círculo de canto y nos dimos cuenta de que estaba las compañeras católicas rezando el rosario, dándole la espalda a sincretismo y alguien dijo estaría bueno ya que terminen ir ahí y hacer una ronda de cantos ¿no? Hicimos una contra- manifestación. Nos asomamos para ver que ya se hubiera retirado y llevamos a la “ jefa tambor” y entonces cuatro cantos, y ta ta empezamos a cantar... entonces cuando abrimos el ojo yo me di cuenta que estábamos rodeadas de estas compañeras (las católicas), terminamos los cantos y ellas estaban así: “nos pueden explicar qué acaban de hacer, que idioma era para empezar” pero bueno tuvimos un encuentro en memorable historia y encuentro de faldas porque íbamos nosotras con nuestras faldas y ellas también.

Nos decían cosas en las que hacían mención de la madre patria de España. Que la madre patria nos había orientado, guiado a cómo llevar nuestra espiritualidad. Que cómo era posible que tantos años después siguiéramos como en el paganismo, y adorando a esas formas que solo traían muerte. Y por más que les decíamos que para nosotros las calaveras y las serpientes de esta estatua no significaban lo que ellas decían, que para nosotros simbolizaban la vida, que eran vida y muerte, que eran fertilidad que eran la tierra, nos respondían: “son muerte y son del diablo”. Entonces no pudo haber un diálogo porque estaban muy molestas y ya al final les dijimos que lo que importaba que todas siguiéramos un camino espiritual, que si era lo espiritual donde nos íbamos a encontrar un bienestar y así pues que no importaba de qué color fuera ni qué figura tuviera pero su última recomendación fue que rezáramos el Ave María para despertar en nosotros la bondad y dejar esas cosas [...]. Ahí empezamos a realizar rituales todos los martes durante varios meses. Nos percatábamos de que ya se hubieran ido las católicas y nos instalábamos. Pero luego ellas descubrieron de donde salía el tambor, de qué casa, y entonces en algunas ocasiones que venían de sus manifestaciones que yo venía de mis perros a pasear, ósea me las llegué a encontrar y me decían “¿hoy no van a traer su tambor verdad, hoy somos muchos? Y yo le respondí: no amiga ni ganas con permiso.¹⁵

15 Entrevista de Nadia Ávila Salazar, Círculo Femenino Ixchel, Guadalajara, 25 jun. 2018.

La escultura se convirtió en un frente cultural. Por un lado, las católicas iban y rezaban el Rosario implorando por la Madre Patria. Otro grupo de católicos realizaron actos de vandalismo pintando la escultura con los colores de la bandera mexicana. Las congregantes del círculo femenino Ixchel realizaban su ritual de feminidad sagrada con cantos y el toque del tambor. Al tiempo fue también retomada por grupos de danzantes aztecas de uno de los barrios vecinos que se daban cita en el pequeño camellón para ofrendarle sus danzas sagradas a la diosa Tonantzin.

La Guadalupana blanqueada como símbolo provida

El uso político del emblema guadalupana se instrumentó en las redes sociales para favorecer el voto político a aquellos candidatos que sí eran guadalupanos (es decir católicos y provida) para convencer a los simpatizantes del candidato Andrés Manuel López Obrador a no votar por él haciendo propaganda de que éste era un enemigo de la fe guadalupana. El movimiento conservador guadalupano que inició defendiendo la escultura de Guadalajara escaló a la política nacional y participó en la contienda para la presidencia de la República, en donde los defensores de la fe guadalupana expresaban su temor por la candidatura del Andrés Manuel López Obrador, propuesto por una coalición de tres partidos: MORENA, PT y PEZ. Los dos primeros representaban la izquierda, y el tercero un partido fundado por evangélicos.

La campaña política-católica-guadalupana consistió en un video de un sacerdote que difundía un supuesto volante emitido por MORENA, PES Y PT en el que se denunciaba a la Iglesia católica como parte de la mafia del poder, alertando: “No permitamos la manipulación que hace la Iglesia católica a través del fanatismo y la utilización de diversos símbolos como el cuento de la Virgen de Guadalupe. Por una auténtica libertad religiosa e iglesias al servicio del pueblo”. Firmaban la Comunidad Cristiana de México, la Iglesia Pentecostal y la Confraternidad Nacional de Iglesias evangélicas. De lado derecho se colocó la imagen de la Virgen morena con un círculo que anunciaba no votar por ella. El día 18 de mayo de 2018, comenzó a circular en las redes sociales un video donde el sacerdote Francisco López Coronado denunciaba el panfleto

como una infamia. Invitaba a que los mexicanos levantaran la voz pues no podían soportar que pisotearan a la Virgen porque “es el emblema de México, es la bandera de México. Es la que nos dio patria”. Para terminar su video entonó el himno Guadalupano, cuyas estrofas llamaban a una guerra de defensa a la patria y a Dios.¹⁶ La denuncia fue desmentida al día siguiente por la coordinadora de la campaña presidencial de López Obrador, y el propio candidato desmintió su responsabilidad acusando su difusión como parte de una guerra sucia para deslegitimarlo, y aseveró que “en su proyecto de gobierno se respetan las religiones de la militancia, así como a los no creyentes”.¹⁷

El riesgo al culto guadalupano fue parte de la estrategia de *fake news* promovida por los católicos de derecha. De esta manera lograron expandir el temor de que Andrés Manuel López Obrador (el candidato de la izquierda moderada) era un peligro para la nación, pues además con llevar a la nación al populista bajo el modelo venezolano era un peligro para la fe católica.

En vísperas de las votaciones en distintas redes sociales se invitaba a rezar e invocar a la Virgen de Guadalupe (madre protectora de la nación) para cambiar los resultados electorales esperados por los resultados de las encuestas que anunciaban un éxito arrollador de Andrés Manuel López Obrador (AMLO) en las urnas. No obstante, ni los rezos, ni las invocaciones lograron cambiar el efecto de los votos en las urnas a favor de AMLO.

Como presidente Andrés Manuel no ha sido ni un comunista y menos un anticlerical enemigo del culto católico. En reiteradas ocasiones retoma a Cristo y sus enseñanzas como parte de una nueva agenda política. Y en cuanto a la Virgen de Guadalupe, ha dicho constantemente: “yo me hincó donde se hinca el pueblo”.

No obstante, el año 2019 fue especialmente controvertido por las campañas feministas y las marchas de mujeres que sucedieron no solo en la capital sino en toda la república denunciando la violencia de género, exigiendo la despenalización del aborto y demandando una sociedad no patriarcal. El sector conservador católico provida ha salido a la calle

16 Disponible en: <https://www.msn.com/es-mx/noticias/elecciones/volantes-contra-la-iglesia-y-la-Virgen-con-logo-de-morena-son-guerra-sucia-acusa-amlo/ar-AAxwgGT?ocid=sf>. Consultado el: 6 oct. 2020.

17 Disponible en: <https://www.facebook.com/jtpunleon/videos/pcb.1704890842881346/1704890229548074/?type=3&theater> Consultado el: 6 oct. 2020.

para proteger con sus cuerpos los templos que han sido vandalizados por pintas de las feministas, y posteriormente decidieron movilizarse y tomar las calles para defender la vida y la familia “natural”. Bárcenas (2020) narra cómo el 21 de septiembre de 2019, encabezaron su marcha cargando un estandarte de la Virgen de Guadalupe, una bandera de México y un crucifijo con una pañoleta azul.

El uso de las pañoletas ha adquirido un valor simbólico en las marchas y luchas por los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres. En Argentina desde 2005 la pañoleta verde se convirtió en un símbolo de demanda política en pro de la legalización del aborto. Su uso fue retomado en distintos países acompañando las exigencias feministas. Los católicos provida lo *re-simbolizaron* con el color azul celeste (color mariano) insertando la frase “Salvemos las dos vidas” (Felitti y Ramírez, 2020). En febrero de 2020, el movimiento provida mexicano sacó al mercado la pañoleta azul de la Virgen de Guadalupe como insignia de su movimiento. Esta pañoleta es una *re-simbolización* no sólo de la pañoleta, sino de los elementos indígenas presentes en la figura de la Virgen mexicana. En la imagen original de la Virgen aparece con un listón negro a la cintura que en la cultura mexicana era un signo de embarazo, por tanto algunos teólogos aluden a que los indígenas reconocieron en la iconografía el símbolo de fertilidad que asociaban con la diosa Tonantzin (Castillo, 1996). En un video promocional se presentan dos pañoletas: una para damas (más amplia y larga que cubre los hombros hasta la cintura del cuerpo de las mujeres y contiene las estrellas de manto de la virgen) y una para varones (más corta) que tiene el símbolo del Nahuatl Ollin. Con esto demarcan la diferenciación de sexos, y colocan el valor del pudor. Retoman algunos símbolos aztecas presentes en la iconografía guadalupana, pero reinterpretados a favor de la vida. Explican las simbolizaciones de esta pañoleta aludiendo a que el símbolo Nahuatl Ollin (que significa los cuatro puntos cardinales) simboliza la anunciación del quinto sol “que no iba a morir” porque “representa la vida que vence a la muerte; la luz que vence a las tinieblas y la verdad que vence a la mentira”. Según su narrativa los indígenas abrazaron la fe cristiana porque reconocieron que la Virgen estaba embarazada del Quinto Sol.

Por otra parte, la asimilación de la Virgen a los símbolos patrios ha sido una constante en las cruzadas de la derecha católica (durante el trabajo de campo realizado en la década de los noventa en las marchas por la decencia usaban como estandarte la bandera mexicana, pero en el centro habían suplido el símbolo del Águila por la efigie guadalupana). Con ello conquistan el emblema patrio, transformándolo en un emblema católico y europeizante.

Días antes de que redactara este artículo una imagen de la Virgen “banqueada” causó controversias en las redes sociales (imagen 7). Si para los católicos es una blasfemia su analogía con Tonantzin o con Marilyn Monroe, para un gran número de mexicanos es una aberración el que se decolore la tez de la Virgen morena y que sus ojos luzcan claros. Es la imagen de una criolla, no de una Virgen indígena. Sus manos ya no aparecen unidas sino cargando a tres neonatos indígenas. La imagen va acoplada de la leyenda: “México es PRO-VIDA”. Y promueve la campaña de rezos de rosario para intervenir en pro de la no despenalización del aborto. Esta imagen provocó muchas críticas en las redes sociodigitales y medios de comunicación por el hecho de blanquear a la Virgen.

Imagen 7 – Volante de México es provida, julio de 2020



Fuente: Zócalo.¹⁸

Esta imagen se suma a la campaña de rezos de rosario guadalupano¹⁹ que fue promovida por Eduardo Verástegui, un *influencer* católico provida que busca sumar un millón de personas en el rezo virtual del rosario guadalupano para pedir a la virgen que proteja a los mexicanos de la pandemia covid-19.

Reflexiones finales

Con este ensayo he querido mostrar al símbolo de la Virgen de Guadalupe como un frente cultural donde se libran distintas batallas por la definición misma del símbolo respecto a la etnicidad nacional y el significado de la feminidad. Como describí en la parte histórica, la imagen de la virgen de Guadalupe emergió como un símbolo de unidad cargado de historia e identidad patria, pero es también un símbolo fundacional que recuerda el encuentro y fusión mestiza entre dos civilizaciones: la indígena y la europea. Encarna un mito que expresa

¹⁸ Disponible en: https://www.zocalo.com.mx/new_site/articulo/grupo-provida-causa-polemica-por-foto-de-una-virgen-de-guadalupe-blanca-y-d. Consultado el: 6 oct. 2020;

¹⁹ Disponible en: <https://www.publimetro.com.mx/mx/destacado-tv/2020/02/23/panoleta-provida-guadalupana.html>. Consultado el: 6 oct. 2020.

un catolicismo mestizo. No obstante, lo mestizo -aunque ha sido una fórmula adoptada por las políticas culturales nacionales para arropar la ciudadanía- no es una solución finiquitada. Se encuentra constantemente en disputa entre la mestización criolla y la mestización indígena.

Como símbolo de unidad condensa no sólo las diferencias sino también los antagonismos. Sus apropiaciones estilísticas, *re-simbolizaciones* y *re-significaciones* son intervenciones insertas en una lucha política por el reconocimiento legítimo de las diferencias nacionales. No sólo es un símbolo usado para conservar y mantener el dominio del *status quo*, sino también para dar lugar al reconocimiento de las disidencias, de las diferencias radicales que surgen en los márgenes, e incluso de las voces subversivas.

Me gustaría pensar el símbolo guadalupano como un palimpsesto que asimiló lo indígena en un símbolo católico sincrético, pero donde los elementos del pasado prehispánico y de la inclusión nacional de las diferencias se reavivan a lo largo de la historia con las intervenciones artísticas y plásticas que lo transforman en un símbolo mutante, con múltiples rostros, pero también con múltiples significados asociados a cada intervención artística. Las distintas recreaciones guadalupanas claman el reconocimiento de las diferencias nacionales. Muchos de ellos insertos en tramas políticas disidentes que exigen reconocimiento y respeto.

La metáfora del palimpsesto introducida por Jesús Martín Barbero (1996) resulta útil para pensar la identidad y la memoria popular mexicana en un frente cultural que al transformarse despliega las diferencias y con ellas los antagonismos. Es un símbolo que no sólo alude a la representación de la dominación, sino que está en perpetuo dinamismo y siempre en proceso (no como algo ya dado o terminado). Al igual que un palimpsesto, la iconografía guadalupana puede ser considerada un lienzo donde se intentó borrar el pasado indígena asimilándolo en la figura de la Virgen de Guadalupe; pero con los siglos vuelve la imagen a emerger tenazmente con las intervenciones artísticas que lo actualizan y transforman. En un artículo escribí que:

Al igual que los antiguos pergaminos, la imagen, junto con la creencia de su aparición milagrosa y extraordinaria y la práctica de su culto ha sido ilustrado en capas superpuestas, con las que la cubierta católica de la imagen de la Madre de Jesús ha busca-

do borrar las líneas del pasado prehispánico, de la cultura de los aztecas y de sus imaginarios y cosmovisiones, pero a pesar de los siglos, y de los múltiples trazos, las huellas del pasado se conservan de manera tenue y en ciertos momentos, como el actual, vuelven a salir a superficie para dar lugar a una nueva escritura de la historia y la identidad. (De la Torre, 2018).

Aunque el mito de la aparición guadalupana surge de la estrategia colonizadora de mimetización entre el culto de Extremadura y el culto del Tepeyac; hemos visto que su imagen y lo que simboliza no tiene un estatus colonial momificado. Sus usos y recreaciones artísticas periféricas o populares descolocan constantemente su fijación colonial de unidad iconográfica. En el fondo el sentido de ser la madre de Dios y la madre de los más insignificantes la torna compasiva y abrazadora de cualquiera que sea su hijo, aunque no goce de aceptación social.

Ello sugiere entenderlo como lo propone Bhabha como un discurso de mimetización, que explica de la siguiente manera:

El mimetismo colonial es el deseo de Otro reformado, reconocible como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente. Lo que equivale a decir que el discurso del mimetismo se construye alrededor de una ambivalencia; para ser eficaz, el mimetismo debe producir continuamente su deslizamiento, su exceso, su diferencia. La autoridad de ese modo de discurso colonial que he llamado mimetismo es sabotada en consecuencia por su indeterminación: el mimetismo emerge como la representación de una diferencia que es en sí misma un proceso de renegación. El mimetismo es entonces, el signo de una doble articulación; una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que “se apropia” del Otro cuando éste visibiliza el poder. El mimetismo, no obstante, es también el signo de lo inapropiado, una diferencia u obstinación que cohesiona la función estratégica dominante del poder colonial, intensifica la vigilancia, y proyecta una amenaza inmanente tanto sobre el saber “normalizado” como sobre los poderes disciplinarios”. (Bhabha, 2002, p. 112).

Lo que actualmente nos muestran los ejemplos que aquí coloco es la intervención artística que alejada de los soportes eclesiales logra

la *re-simbolización* de la imagen colonial-colonizadora de la virgen de Guadalupe. Su continua trasfiguración busca redefinir nuevos modelos de ser mexicano (que van desde la Tonantzin indígena hasta el rostro blanqueado de la virgen provida), introducen nuevos matices de ser mestizo (como el de los indígenas zapatistas o el de las mujeres chicanas), y nuevas maneras de asumir la feminidad (consagrando su sexualidad natural, manifestándose por las libertades sexuales, o movilizándose en defensa de la vida). La intervención estilística no sólo tiene impactos estéticos, sino culturales e incluso libertarios al abanderar tanto insurgencias y resistencias, al instrumentar la defensa de la fe en las contiendas políticas partidistas, y al colocarse como símbolo provida en las cruzadas contra la despenalización del aborto. Sus distintas intervenciones están enmarcadas en un frente cultural donde se disputa la legitimidad de los diferentes, sea desde posiciones hegemónicas y conservadoras como desde movilizaciones de resistencia y de disidencia revolucionaria y feminista.

Si en el pasado Guadalupe fue el gran ejemplo del barroco, en el presente emerge la estrategia del ultrabarroco que transforma sentidos y colocar nuevas visibilidades de aquel Otro no aceptable ni visible en el mimetismo colonial iconográfico. La diferencia en la unidad se busca interviniendo al símbolo, pero manteniendo algunos rasgos básicos reconocibles. Por ejemplo, la virgen feminista, zapatista, de las barricadas son apropiaciones desde los márgenes institucionales. Son reclamos de patria desde espacios en conflicto con el Estado y con la institución eclesial católica.

Por un lado, la estética recurre a su ambivalencia de origen derivada de la asimilación colonial católico y del simulacro barroco indígena para poner a la superficie la contradicción histórica negada, como lo pudimos ver en las disputas en torno a la escultura *Sincretismo*. La diferencia es que ahora la intervención artística exhibe la dualidad (Tonantzin-Guadalupe) que anteriormente había sido incorporada para ser asimilada y ocultada en un icono instrumento de la colonización y la evangelización. El ultrabarroco contemporáneo ya no se conforma con disimular los conflictos, sino que busca sacar a la luz aquellas ambivalencias contradictorias que desde el origen el mimetismo buscó soterrar,

borrar y asimilar. Por ejemplo, la obra de arte pone en la superficie las huellas de la Coatlicue-Tonantzin, una *sobre-posición* barroca para imponer una asimilación de las religiones indígenas soterradas pero toleradas bajo la figura mestiza de la Virgen de Guadalupe. La obra artística devela el drama de un pasado de imposición cultural y religiosa que un grupo de católicos consideró que ya estaba borrado de la memoria, pero casi cinco siglos después resurge con el arte, el mismo instrumento que plasmó imágenes novohispanas que han sido consideradas milagrosas y que son veneradas como iconos de fe. Por su parte, los movimientos conservadores católicos, como es el caso de provida, también *re-simbolizan* a la virgen blanqueándola y *re-semantizando* los elementos paganos presentes en su iconografía original. La virgen rubia de ojos azules es parte de una estrategia de “des-mestizar” para recolonizar al símbolo.

En síntesis, el ultrabarroco *re-simboliza* constantemente la iconografía guadalupana para *re-significar* su imagen inserta en una guerra de sentidos que pugnan por la redefinición radical de las diferencias. Las intervenciones plásticas transforman un símbolo de unidad en un frente cultural donde se expresan y confrontan las diferencias subversivas, pero también los radicalismos conservadores. Algunas, como son las que se colocan en la definición étnica, fueron originalmente asimiladas en una unidad que niega sus rasgos; en otras como es principalmente la categoría de género y vinculada a ella los modelos de feminidad, actualiza los roles y aspiraciones de la mujer para colocarlos en el espacio público donde se dirimen los derechos sexuales y reproductivos. De esta manera, sus recreaciones colocan nuevas disputas nacionales.

Referencias Bibliográficas

BHABHA, H. K. *El Lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2012.

BONFIL BATALLA, G. Sobre la ideología del mestizaje. In: VALENZUELA, J. (org.). *Decadencia y auge de identidades*. México: Plaza y Valdés, 2004. p. 88-96.

BRADING, D. *La Virgen de Guadalupe*. Imagen y tradición. México: Taurus, 2002.

CASTILLO, A. *Goddess of the Americas: writings on the Virgin of Guadalupe*. Nueva York: Reverhead Books, 1996.

COBB, S. J. *Virgin Territory*. How I found my inner Guadalupe. Puerto Vallarta: Porisima Press, 2010.

DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen*. Historia de la mirada en Occidente. Barcelona: Paidós Comunicación, 2004.

DE LA TORRE, R. La guerra de los símbolos en la interacción entre el guadalupanismo y el patriotismo. *Revista Portal*, Chetumal (México), v. 2, n. 3, p. 21-34, 2002.

DE LA TORRE, R. Los obispos mexicanos y los derechos humanos. In: VÁRGUEZ, L. (org.). *Religión y derechos humanos*. Perspectivas y realidades múltiples. Ciudad de México: Universidad Autónoma de Yucatán, 2008. p. 108-168.

DE LA TORRE, R. *Religiosidades nómadas*. Creencias y prácticas heterodoxas en Guadalajara. México: CIESAS, 2012.

DE LA TORRE, R. Los símbolos y la disputa por la definición de los límites entre fe y política en México. In: AMEIGEIRAS, A. (org.). *Los símbolos religiosos y los procesos de construcción política de identidades en Latinoamérica*. Buenos Aires: CLACSO, 2014. p. 17-39.

DE LA TORRE, R. Ultra-baroque Catholicism: multiplied images and de-centered religious symbols. *Social Compass*, v. 63, n. 2, p. 1-16, 2016.

DE LA TORRE, R. Genealogía de los movimientos religiosos conservadores y la política en México. *Ciencias Sociales y Religión /Ciências Sociais & Religião*, Campinas, v. 22, 2020. Disponible en: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/csr/article/view/13753>. Consultado el: 6 oct. 2020.

DELGADO, A. *El Yunque*. La ultraderecha en el poder. Ciudad de México: Plaza y Janés, 2003.

FELITTI, K.; RAMÍREZ MORALES, M. R. Pañuelos verdes por el aborto legal: historia, significados y circulaciones en Argentina y México. *Encartes*, México, v. 3, n. 5, p. 110-145, 2020. Disponible en: <https://encartesantropologicos.mx/felitti-ramirez-panuelos-verdes-aborto-argentina-mexico/>. Consultado el: 6 oct. 2020.

FLORESCANO, E. La formación de la imagen mestiza de la patria americana. In: UNION LATINE (org.). *La latinité en question*. París: IHEAL/Union Latine, 2004. p. 181-196.

GIUMBELLI, E. *Símbolos religiosos em controvérsias*. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

GONZÁLEZ DE ALBA, L. *Las Mentiras de mis maestros*. Ciudad de México: Ediciones Cal y Arena, 2002.

GONZÁLEZ, J. Los frentes culturales: culturas, mapas, poderes y luchas por las definiciones legítimas de los sentidos sociales de la vida. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Colima (México), v. I, n. 3, p. 5-44, 1987.

GRUZINSKI, S. *La Guerra de las imágenes*. De Cristóbal Colón a 'Blade Runner' (1492-2019). México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

HERNÁNDEZ, A. (org.). *La Santa Muerte*. Espacios, cultos y devociones. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte/El Colegio de San Luis, 2016.

HERNÁNDEZ, A.; GUTIÉRREZ ZÚÑIGA, C.; DE LA TORRE, R. *Encuesta Nacional sobre Creencias y Prácticas Religiosas en México, RIFREM 2016*. Ciudad de México: El COLEF/ELCOLJAL/CIESAS, 2017.

LAFAYE, J. *Simbiosis*. Arte y sociedad en México. Ciudad de México: Conaculta, 2009.

LÓPEZ-BELTRÁN, C.; VIVETTE GARCÍA, D. Aproximaciones científicas al mestizo mexicano. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 391-410, 2013.

MARTÍN BARBERO, J. Heredando el futuro: pensar la educación desde la comunicación. *Nómadas*, Bogotá, n. 5, 1996. Disponible en: http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_5/05_1M_Heredandoelfuturo.pdf. Consultado el: 6 oct. 2020.

NEBEL, R. *Santa María Tonatzin Virgen de Guadalupe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

RAMÍREZ SÁIZ, J. M.; DE LA TORRE, R. El respeto a las creencias religiosas y la libertad de expresión artística. El caso de "La Patrona" en Guadalajara. *Revista Espiral*, Guadalajara, v. XV, n. 44, p. 199-251, 2009.

ROMÁN-ODIO, C. Globalización des-centrada: feminismo transnacional, política cultural y la Virgen del Tepeyac en el arte visual de las chicanas. In: GIASSON, P. (org.) *Brincando fronteras: creaciones locales mexicanas y globalización*. Ciudad de México: Conaculta, 2012. p. 215-241.

SAHLINS, M. *Islas de historia*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1987.

SEGATO, R. L. *La Nación y sus Otros*. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de identidad. Buenos Aires: Prometeo, 2010.

SAHAGÚN, F. B. *Historia general de las cosas de la Nueva España I* (Juan Carlos Temprano editor). Madrid: Editorial Promo, 2003.

TURNER, V. *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1974.

TURNER, V. *La Selva de los símbolos*. México: Siglo XXI, 1990.

VALDÉS PADILLA, G. *Mujeres en círculos eco feministas en Guadalajara: cuerpo, experiencia y sanación*. 2018. Tesis (Doctorado en Antropología) – CIESAS Occidente, Guadalajara, 2018. Disponible en: <http://ciesas.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1015/576>. Consultado el: 6 oct. 2020.

VALENZUELA, J. M. Religiosidad, mística y cultura popular. In: HERNÁNDEZ, A. (org.). *Nuevos caminos de la fe: prácticas y creencias al margen institucional* Vol. 1. Tijuana: COLEF/UANL/COLMICH, 2001. p. 193-218.

WOLF, E. The Virgin of Guadalupe: a Mexican national symbol. *Journal of American Folklore*, Estados Unidos, v. 71, n. 279, p. 34-39, 1958.

ZIRES, M. Los mitos de la Virgen de Guadalupe. Su proceso de construcción y reinterpretación en el México pasado y contemporáneo. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, California, v. 10, n. 2, p. 281-313, 1994.

ZIRES, M. Nuevas imágenes guadalupanas. Diferentes límites del decir guadalupano en México y Estados Unidos. *Comunicación y Sociedad*, Guadalajara, n. 28, p. 59-76, 2000.

Sítios consultados

DE LA TORRE, R. Sincretismo, una obra polémica que reescribe los renglones borrados de la historia. In: *Núcleo de Estudos da Religião*, NER/UFRGS, 2018. Disponible en: <http://www.ufrgs.br/ner/index.php/estante/visoes-a-posicoes/87-religiao-arte-e-espaco-publico>. Consultado el: 6 oct. 2020.

DETIENEN a hombre por vandalizar escultura de “Sincretismo”. In: *El Informador*, 14 oct. 2017b. Disponible en: <https://www.informador.mx/jalisco/Detienen-a-hombre-por-vandalizar-escultura-de-Sincretismo-20171014-0144.html>. Consultado el: 6 oct. 2020.

EL SINCRETISMO, más allá de Ismael Vargas. In: *El Informador*, 3 sep. 2017a. Disponible en: <https://www.informador.mx/suplementos/El-sincretismo-mas-alla-de-Ismael-Vargas-20170903-0112.html>. Consultado el: 6 oct. 2020.

“LA VIRGEN de los gays” enfurece a usuarios de redes sociales. In: *Astrolabio*, 25 mayo 2016. Disponible en: <https://www.astrolabio.com.mx/la-Virgen-de-los-gays-enfurece-a-usuarios-de-redes-sociales/>. Consultado el: 6 oct. 2020.

ORNELAS, V. H. Detienen a sujeto por vandalizar escultura Sincretismo. In: *Milenio*, 8 jun. 2018. Disponible en: <https://www.milenio.com/policial/detienen-a-sujeto-por-vandalizar-escultura-sincretismo>. Consultado el: 6 oct. 2020.

RAMÍREZ LÓPEZ, I. La Virgen de las barricadas y el Santo Niño APPO. In: *UBlog de los Jóvenes*, 28 ene. 2010. Disponible en: <https://blog.revistadelauniversidad.mx/la-Virgen-de-las-barricadas-y-el-santo-nino-appo/>. Consultado el: 6 oct. 2020.

Entrevista

ÁVILA SALAZAR, Nadia. Entrevista concedida a Renée de la Torre, Guadalajara, 25 jun. 2018.

Revisão: Dafne Jazmin Velazco

CIRCULAÇÕES E APARECIMENTOS DA FORMA ALTAR ENTRE ARTE E RELIGIÃO¹

Fernanda Arêas Peixoto
Júlia Vilaça Goyatá

Na abertura de sua etnografia inaugural sobre a prática do vodou haitiano² na Nova York do fim dos anos 1980, Karen McCarthy Brown apresenta, em uma espécie de imagem condensada, a descrição dos altares de Mama Lola, sua principal interlocutora de pesquisa. Instalados em um dos cômodos de sua casa no bairro do Brooklyn, os altares da sacerdotisa compunham o cenário daquilo que McCarthy Brown chamou de um “artesanato de cura”:

[...] tampos de mesas lotados de pequenas chamas cintilantes, pedras imersas em óleos de banho, um crucifixo, garrafas escuras com raízes e ervas mergulhadas em álcool, garrafas novas e brilhantes de rum, whisky, gim, perfume e xarope de açúcar de amêndoa. De um lado, havia um altar organizado em três andares e todo coberto com papel *contact* preto e dourado. No último andar, um pacote aberto de Pall Mall sem filtro repousava perto de uma vela rachada e empoeirada em forma de crânio. Uma bengala com uma cabeça esculpida para descrever um grande e ereto pênis se inclinava contra a parede ao lado. Do outro lado do quarto, um pequeno gabinete com o topo cheio com frascos de pós e ervas. No teto e nas paredes do quarto, havia cestos, cachos de folhas penduradas para secar e litografias coloridas de santos esfumaçadas e escuras. (McCarthy Brown, 2001 [1991], p. 3-4).³

1 Este artigo se beneficiou das leituras e sugestões de Emerson Giumbelli e das discussões com os integrantes do MARES, aos quais agradecemos. Parte das reflexões aqui projetada se relaciona a um projeto de pesquisa apoiado pelo CNPq (bolsa de produtividade em pesquisa).

2 O vodou haitiano é uma religião e forma de conhecimento de matriz africana amplamente difundida no Haiti desde a sua colonização pela França no século XVIII. Sobre o vodou e as práticas religiosas e sociais a ele ligadas existe uma bibliografia extensa, que vai desde os trabalhos inaugurais de Jean Price-Mars (2011 [1928]), Milo Rigaud (2015 [1953]) e Alfred Métraux (1958), até leituras contemporâneas como as de McCarthy Brown (2001), Karen Richman (2005) e Claudine e Bellegarde-Smith (2006). No Brasil, destacam-se os trabalhos reunidos na coletânea organizada por Neiburg (2019), que abordam direta ou indiretamente o tema.

3 Destacamos que esta e todas as outras traduções presentes no texto são de nossa autoria.

Além da descrição de uma composição heteróclita, a antropóloga diz ser este um “altar vivo”, que se transforma com a passagem do tempo, ganhando sistematicamente novos objetos, inclusive os presentes que ela mesma dera a Mama Lola; objetos que, ao serem incluídos na composição, ampliam e reorganizam o conjunto, criando novas relações entre eles. O que nos leva a pensar que os altares colocam lado a lado elementos de procedências variadas que se ligam em função daqueles que os preparam (Mama Lola, no caso), mas que, em função das relações que estabelecem entre si, produzem efeitos uns sobre os outros e sobre o mundo ao redor.

Sentidos e intenções precisas envolvem a montagem dos altares nas mais diversas religiões, ao longo da história. Lugar de sacrifício, de celebração de ritos e de comunicação com as divindades em geral, em torno dos altares proliferam-se práticas e atitudes, de indivíduos e coletividades, nos templos, interiores das casas e espaços exteriores, os mais diversos. Diferenças à parte, os altares circunscrevem loci específicos, lugares que se destacam por certa topografia,⁴ pelo feito compósito que tendem a assumir e pelas sucessivas relações que mobilizam: entre humanos, coisas e divindades. Se eles podem ser mais ou menos exuberantes, se destinar à admiração pública (como nos altares católicos), ou permanecer protegidos das miradas não iniciadas (como no caso dos altares e assentamentos das religiões de matriz africana), há sempre engenho criador envolvido na forma altar. Dessa maneira, os altares parecem interessantes para pensarmos as imbricações entre arte e religião, criação e devoção, pois eles mobilizam técnicas rituais, além de (sobretudo em alguns casos) proporcionarem fruição e prazer estético, funcionando ainda como elemento decorativo e afetivo no interior das casas, parte do rol de relíquias e devoções familiares.⁵

Ainda que haja muitos tipos e estilos de altar, ligados a práticas devocionais específicas, a imagem trazida por McCarthy Brown é sugestiva para introduzir a reflexão que pretendemos realizar neste artigo sobre a forma altar e suas circulações, já que ela indica a indissociabilidade dos aspectos propriamente religiosos envolvidos na

4 Em latim, *altare* deriva de *altus*, que significa elevação, ligando-se também aos sentidos de “enraizamento”, “profundidade” e à “intensidade” dos sentimentos.

5 Sobre as relações entre família e religião, ver Duarte (2006). Para uma reflexão sobre os pontos de contato entre o sagrado familiar e o público por meio da ideia de patrimônio, ver Oliveira (2017).

produção e manutenção de um altar, assim como as artes mobilizadas em sua criação e recriação constantes. Ao lado disso, a breve descrição feita pela antropóloga, em consonância com a bibliografia sobre o assunto, assinala que as dádivas são parte da vida dessas composições: presentes e oferendas feitas aos espíritos, santos e aos criadores dos altares (como Mama Lola) se acumulam e convivem, no caso de certos altares, com utensílios pessoais e fotografias de família. E ao engendrarem dons, enredando coisas, pessoas e divindades, os altares, como os de Mama Lola, ganham vida e se transformam, carregando histórias, produzindo novas configurações e novos enredos.⁶

Se esse breve preâmbulo deixa claro que nossas interlocuções primeiras são retiradas da antropologia, o exercício analítico proposto toma as artes como fontes de sugestões. Em função dos caminhos de nossas pesquisas e de predileções pessoais, escolhemos exemplos que nos inspiram a pensar as apropriações da forma altar, assim como seus reaparecimentos em distintos lugares. Eles foram retirados das obras do brasileiro Farnese de Andrade (1926-1996) e daquelas do haitiano Frantz Jacques, mais conhecido como Guyodo (1973-). Sem pretender dar conta das produções desses artistas, separados no tempo e no espaço, trata-se de colocar lado a lado algumas de suas criações, interpellando-as à luz do universo religioso em geral, e dos altares em particular, testando seus usos e efeitos (estéticos, sociais e políticos) e lançando questões para a reflexão que fazemos em antropologia.

Não se trata de análise estética de timbre formal nem de exame sociológico (que nos levaria às condições sociais das produções das obras), tampouco de empreender comparações sistemáticas entre os artistas. Munidas de olhar atento e aproximado que a bússola etnográfica ensina a exercitar, e de literatura voltada às relações entre artes, materialidades e religião, o desafio é associar criações e criadores em função do modo como aludem (mais ou menos diretamente) à forma altar. Trata-se de pensar os trânsitos engendrados por formas e repertórios retirados das práticas religiosas cotidianas, atentas às alterações de sentidos que têm lugar ao longo de certos percursos, como os de-

⁶ A forma altar, lembra Ewelter Rocha em sua análise dos altares do Horto na região do Cariri cearense, compreende uma iconografia que, longe de ser aleatória, fala de “reciprocidades afetivas em que objetos (velas, flores, toalhas, cortinas etc.), imagens religiosas, retratos de família e os moradores compõem uma única rede de interação” (Rocha, 2012, p. 43).

finidos pelos objetos-altares de Farnese e pela chamada “escultura de recuperação” de Guyodo⁷.

Nossa motivação de fundo ancora-se na aposta de que as expressões artísticas são formas de conhecimento do mundo; formas vigorosas, acreditamos, para o exame de questões caras à antropologia, que nos auxiliam a alargar a imaginação e a deslocar perspectivas. Em outras palavras, pensar problemas que nos dizem respeito com a ajuda de artistas que, se não dialogam expressa e deliberadamente com conceitos, teorias e procedimentos da antropologia – o que se observa em certa produção contemporânea a partir dos anos 1990⁸ –, se oferecem (por que não?) ao escrutínio antropológico.

Os oratórios de Farnese e o sagrado cotidiano

Se os “objetos” produzidos obsessivamente por Farnese de Andrade⁹ a partir dos anos 1960 são muito diversos, eles deixam à mostra algumas recorrências. Trata-se de modo geral de composições de elementos retirados de certo imaginário religioso – oratórios, ex-votos, santos – que ele associa a objetos cotidianos de uso utilitário ou decorativo: ferramentas de trabalho (tornos, lançadeiras, instrumentos de costura); pedaços de móveis e florões de madeira; esqueletos de animais; vegetações calcificadas; fotografias; cartões postais etc. - coisas arrematadas em bricabraques, ou garimpadas nas praias do Rio de Janeiro e de Barcelo-

7 Nessa direção, remetemos o leitor a dois outros artigos que integram este livro: “La virgen de los mil y un rostros: del mimetismo colonizador al ultrabarroco guadalupano”, de Renée de la Torre, sobre os trânsitos e usos religiosos, estéticos e políticos da imagem da Virgem de Guadalupe no México, e “Sentidos de transformação na street art: religião, arte e política nos Anjos de Wark da Rocinha”, de autoria de Christina Vital da Cunha e Paola Lins de Oliveira, sobre a “estética da transformação” nos trabalhos do artista carioca. O texto de De la Torre descreve um movimento de circulação de símbolos e imagens que vemos no trabalho de Farnese de Andrade; Farnese que se vale de objetos e símbolos católicos, transformando-os e redefinindo-os, em suas obras. O artigo de Vital da Cunha e Oliveira, por sua vez, faz ecoar a arte “periférica” de Guyodo, que, embora não seja declaradamente religiosa, dialoga com motivos sagrados, tal como faz o trabalho de Wark.

8 As afinidades e colaborações empreendidas entre a antropologia e a produção artística contemporânea são examinadas por Roger Sansi (2015) em função do modo como certos conceitos – fundamentalmente a noção maussiana de dádiva, retomada por Alfred Gell e Marilyn Strathern – transitam entre os domínios.

9 Nascido em Araguari, Minas Gerais, Farnese de Andrade teve uma formação primeira com Alberto da Veiga Guignard na Escola do Parque em Belo Horizonte – pela qual passaram também artistas de renome como Amílcar de Castro, Franz Weissmann e Mary Vieira – antes de se mudar para o Rio nos anos 1950. Na capital carioca, marcada pelas expressões do neoconcretismo e por engajamentos artísticos de diversos tipos durante os anos 1950 e 1960, Farnese se manteve algo à margem, mostram os críticos, desenvolvendo um trajeto muito pessoal e produzindo obras de difícil classificação. Sua produção é variada do ponto de vista técnico e temático: pintou, fez gravuras e ilustrações, também desenhos e esculturas. “Objetos” é como ele define as realizações que tomamos aqui como material de análise, que começam a ser ensaiadas nos anos 1960 e ganham força a partir de 1970. Sobre o artista, ver, entre outros, os textos reunidos em Andrade (2002, 2005) e Morais (1992).

na (onde viveu nos anos 1970), em depósitos de demolição e cemitérios de navios.

Em função desse procedimento, ao artista é associada a ideia de “arqueologia existencial” (título de uma exposição a ele dedicada em 2014), e seus objetos frequentemente relacionados aos *objets trouvés* surrealistas.¹⁰ De fato, o interesse de Farnese pelos resíduos de tempos e experiências pretéritas faz ecoar as escavações arqueológicas, embora as motivações do artista não se confundam com a reconstrução fiel de espaços e mundos passados; trata-se, antes, de criações do tipo bricolagem, sem projeto prévio como ele declara em diversas ocasiões, que reinscrevem cacos e restos em novos conjuntos, que evocam memórias familiares em função de alguns conteúdos (as fotografias tiradas por um tio fotógrafo, por exemplo) e de procedimentos: a contração de temporalidades no tempo presente da feitura da peça. Memória sutilmente citada também no movimento do mar e das marés – que Farnese acompanha e dos quais se beneficia – que traga coisas, devolvendo-as à superfície, em expulsões periódicas e relativamente casuais. Relativamente casuais, é bom frisar, porque há uma série de fatores que incidem sobre a reaparição à primeira vista “natural” das coisas com as quais Farnese topa em suas andanças, guiado por desejos precisos, o que aproxima os seus objetos dos *objets trouvés* surrealistas e daqueles “encontrados” pelos devotos do candomblé, todos eles carregados de potências ativas que incidem sobre os encontros (Goldman, 2009; Sansi, 2009). Mas os objetos de Farnese são também criações mnemônicas, pois contêm a história pessoal do artista e a história das coisas, disparando evocações diversas naqueles que as contemplam.

Tomemos à título de exemplo alguns “objetos oratórios”, dentre os vários por ele produzidos: *Oratório do demônio* (1976), *Oratório de mulher* (1980-2) e *Oratório do índio* (1982-5). No primeiro, vemos um boneco em plástico (um anjo?) sentado num torno-parafuso de madeira que atravessa o ânus da figura, sob fundo decorado por relevo floral em madeira (imagem 1).

¹⁰ Durante as peregrinações dos surrealistas por mercados, feiras de antiguidades ou quinquilharias, alguns objetos são “encontrados”, em função de sua beleza, estranheza ou singularidade. Mas tais encontros, para eles, nunca são completamente casuais, mas ditados pelas leis do inconsciente e pelas designações da libido, que comandam reuniões de pessoas e coisas. Estamos assim diante de descobertas aparentemente fortuitas, mas que obedecem a certos princípios de determinação; por isso mesmo, André Breton refere-se a elas como “acazos objetivos”. Sobre os objetos surrealistas, ver Guigon et Sebagg (2013).

Imagem 1 – Oratório do Demônio (1976)



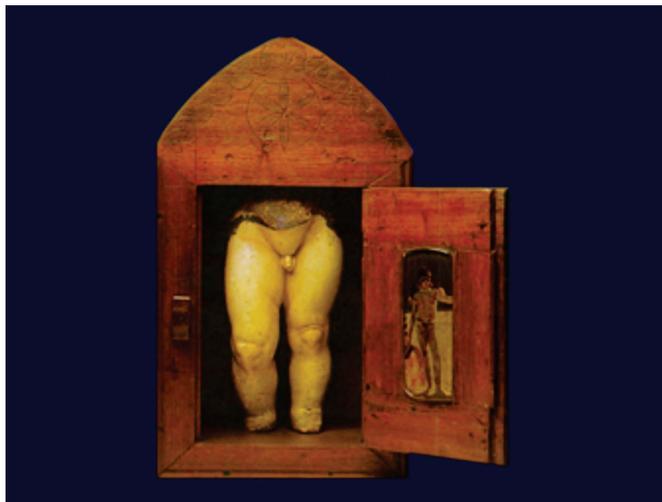
Reprodução fotográfica de autoria desconhecida.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2020a).

No segundo, o oratório converte-se em corpo que sustenta a cabeça a ele acoplada e expõe gamelas superpostas em tons róseos-avermelhados com bola de vidro ao centro, que definem os contornos de uma vulva, que é também boca, lábios e olhos. O terceiro oratório – aberto como os demais –, contém a parte inferior de um corpo (pernas e sexo masculino) que toma praticamente todo o interior da peça e a imagem fotográfica de um índio, também nu, paramentado com pinturas e adereços, colada a uma das portas (imagem 2). Nos três casos, nota-se a associação de elementos diferentes em um mesmo tipo de receptáculo, o que nos dirige às relações entre religiosidade e sexualidade, presente em seus trabalhos em geral e nesses em particular. Sexo e erotismo e, antes de mais nada, corpo “coisificado”, aos pedaços, mutilado. O oratório do índio especificamente perturba as hierarquias que presidem à construção dos oratórios, nos quais o santo de devoção tende a ocupar posição central ou lugar superior. No caso do oratório criado por Farnese somos alertados para a imagem do índio, diminuta e lateral, somente

pelo título da obra: é dele (e para ele) o oratório, embora o corpo central da peça focalize o sexo do “anjo”. Além disso, o índio a quem se presta homenagem está presente por meio de uma fotografia, como acontece com os entes queridos e os mortos, e não por meio de peça esculpida, como figuram em geral os santos nos oratórios.¹¹

Imagem 2 – Oratório do Índio (1982-5)



Reprodução fotográfica Rômulo Fialdini.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2020b).

O modo como Farnese se apropria de diversos tipos de oratórios – associando-os ao sexo e às mutilações do corpo – evoca as interdições e opressões religiosas, sobretudo aquelas experimentadas na vida familiar. Sim, porque seus objetos nos fazem pensar imediatamente nas devoções privadas, nos altares e espaços de reza, cuidadosamente montados no interior das casas; também nos santos e objetos sagrados, partícipes ativos da vida cotidiana e estreitamente associados a uma série de objetos que

¹¹ A foto é também um artefato adicional da composição – “aprisionada”, “fossilizada” no objeto, nos termos de Helouise Costa (2000) – congelada pelos revestimentos e cápsulas de resina de poliéster aos quais Farnese frequentemente recorre em outros objetos, em um esforço de fixação da imagem e do tempo. As imagens fotográficas se sucedem em diversos oratórios, convivendo com ex-votos e partes de bonecos.

compõem o “sacrário familiar”: fotos, álbuns e coleções.¹² Coleções de coisas que os oratórios são e que eles igualmente contém, indica expressamente a obra *Minas 4* (1978), que dispõe cuidadosamente na gaveta localizada na parte inferior do oratório um conjunto de itens colecionados: cascalhos, inseto morto, pedaços de bonecos, colar. Esse objeto em particular alude ainda à duplicidade dos oratórios, ora destinados à exibição e às práticas mais coletivas, ora comprometidos com o segredo e com a intimidade dos espaços recônditos, reservados a poucos.¹³

Os objetos-oratórios de Farnese propõem, assim, uma reflexão sobre o ainda pouco explorado cotidiano religioso doméstico, lançando interrogações importantes sobre eles, especialmente sobre a forma altar, para a qual Ewelter Rocha (2012) já nos advertira. Se os oratórios, como sabemos, não são altares, mas um de seus componentes, terminam a eles associados: seja citando-os no feitiço compósito, seja fazendo as vezes deles em celebrações e atos devocionais, seja se expandindo em arranjos mais amplos que engendram altares. Afinal, no momento mesmo em que se instalam no espaço doméstico, os oratórios são imediatamente rodeados por “quadros, corpos d’água, jarro de flores, pedras e livros de orações”; isso sem esquecer as “lembrancinhas”, velas e essências, os paninhos e toalhinhas bordadas (Santos, 2014, p. 27).

O caso de Italva Figueiredo, em Feira de Santana, Bahia, descrito por Viviane Santos, é exemplar dessa convivência entre santidades diferentes e diversos elementos dentro, e em torno, do oratório:

Na parte interna central do oratório uma imagem do Senhor do Bonfim. À sua frente, do lado direito, duas imagens de Santo Antônio, em tamanhos diferentes. Do lado esquerdo, uma imagem de Nossa Senhora da Conceição e, à sua frente, uma imagem de São Cosme e Damião que está sobre um livreto de nome: Nova Doutrina da Cartilha Cristã [...]. À frente deste livreto, uma pequena caixa com medalhas com imagens de

¹² Luiz Fernando D. Duarte (2006, p. 24) amplia a discussão das materialidades tocadas pelo sagrado no seio da família, incluindo neles uma série de objetos que expressam e carregam o “mana familiar”, como livros, joias e bibelôs, e mesmo bens imóveis, a depender da classe social; todos eles, e cada qual à sua maneira, alimentam o sagrado da (e para) a família, fundamental para a sua sustentação.

¹³ Lembremos que na história do cotidiano religioso das Minas Gerais, ao qual as obras de Farnese tanto se reportam, convivem três categorias de “templos domésticos”: os oratórios, as ermidas e as capelas, os primeiros tendendo a beneficiar um número mais restrito de fiéis, principalmente aqueles ligados por laços de parentesco e afetos (Machado, 2019, p. 277).

santos, flores secas, crucifixos, um boneco que representa um bebê. Ao lado, uma imagem do Menino Jesus deitado sobre um saquinho de incenso. Ainda neste mesmo plano, dois pequenos objetos que simulam igrejinhas góticas e na sua parte central imagens em papel de Nossa Senhora Aparecida e Nossa Senhora das Candeias. [...] Anexadas às “paredes” do oratório dos dois lados estão pequenas imagens com santos diversos. Foram encontrados também orações escritas à mão, pedaços de ramos utilizados na missa de Ramos, recortes de jornal relacionados à devoção popular da beata Maria Milza Santos Fonseca – Mãezinha, santinhos de falecimento de parentes e livretos de oração. Sobre a mesa encontramos pedras de rio, jarros de barro, copos com água, jarras com flores artificiais, um rosário para velas e uma imagem de Iemanjá. (Santos, 2014, p. 99-100).

Os oratórios de Farnese recriam esses arranjos, que tomam feições distintos a depender das casas e dos responsáveis por eles, mas que apresentam estruturas relativamente recorrentes. Formas heterogêneas por excelência, que crescem e se modificam, essas criações domésticas subvertem sistematicamente as fronteiras entre religiões e devoções, e entre estas e a vida cotidiana. O artista reencena esse universo de coisas em oratórios que reúnem objetos religiosos de diversos tipos: imagens barrocas, santos de vestir, ex-votos e também divindades das religiões de matriz africana que se associam a objetos de uso corriqueiro, como gamelas, fotos de família, chaves de ferro, ferramentas de trabalho, bonecas, bibelôs etc. (por exemplo, o oratório *Oxóssi*, de 1981, cujo fundo vermelho exhibe a cabeça de um cavalo de brinquedo e um machado de madeira).

Estamos diante de montagens de elementos sacros de procedências distintas e de utensílios diversos, que convivem no interior de séries semânticas ampliadas. Mas estes, longe de se fundirem ou se confundirem, estabelecem entre si relações de continuidade e de transformação: oratórios (que são caixas e armários); gamelas (que são oratórios); oratórios que contêm corpos (pedaços) e que são corpos. Processos de conversão e reconversão das coisas, que as deslocam e libertam de sua condição primeira; procedimento, aliás, experimentado pelos surrealistas em seus objetos e exposições.¹⁴ No caso de Farnese, os oratórios

14 Para uma análise das exposições surrealistas como montagens alimentadas pela transformação e conversão das coisas, ver Peixoto (2016).

indicam um modo de existência das coisas marcado por agenciamentos e metamorfoses diversos, além de processos sucessivos de sacralização (de objetos de uso doméstico) e de dessacralização de símbolos religiosos. A contenção de elementos díspares nos limites de caixas, redomas, armários e oratórios, por sua vez, sublinha os segredos e interdições que rondam as relíquias sagradas, mas que o artista deliberadamente escancara, exibindo seus interiores.

Com esses trabalhos, Farnese nos convida a refletir sobre o sagrado cotidiano, enraizado na vida comezinha e intimamente enlaçado às demais atividades domésticas, que envolvem práticas de cuidado (dos vivos e mortos, humanos e divindades, lugares e materialidades), criação, produção e reprodução da vida. Suas peças expressam, de forma concentrada e eloquente, o mundo da casa que se apresenta nelas como amplo e complexo espaço de convivência de seres e coisas díspares, animado por histórias e experiências. Com a ajuda desses oratórios, podemos ver apetrechos variados recebidos em nichos devocionais e, de modo concomitante, imagens, santos e objetos sagrados deixando os seus espaços exclusivos e espalhando-se pelos espaços da casa, onde coexistem com outros objetos, sobretudo (mas não apenas) nos interiores “populares”, e não somente no Brasil.¹⁵

A imagem abaixo, da sala de uma casa em Houilles, na região da Ilha da França, é expressiva do modo como elementos retirados de universos distintos (religiosos, objetos de trabalho, fotografias, bibelôs etc.) convivem em um mesmo espaço (imagem 3).

¹⁵ O registro fotográfico das “moradas populares” em diversas regiões brasileiras indica a inseparabilidade das imagens religiosas, ou de religiosos, de outros objetos no interior das casas, que convivem em todos os cômodos e espaços (Costa, 2009).

Imagem 3 – Sala de casa em Houilles, França



Autora: Fernanda A. Peixoto, jan. 2017.

A pesquisa de Carlos Eduardo Machado realizada no interior de São Paulo (2012) é exemplar nessa mesma direção. Ele mostra como, penduradas na parede, apoiadas sobre cômodas, estantes, televisores ou geladeiras, as peças devocionais dividem o espaço doméstico com fotografias de família e de amigos, com objetos decorativos e utilitários, nos levando a pensar a casa como espaço de exposição de objetos – parte deles religiosos –, destinados também à fruição estética.¹⁶ Nos arranjos domésticos inventariados pelo autor, as bonecas são frequentes, decorando mesas e camas e convivendo com os santos, como acontece também nos presépios.¹⁷ O mesmo ocorre nos oratórios de Farnese, só que nestes o elemento decorativo é perturbado pelo desconforto que os bonecos decepados e com os olhos vidrados provocam, ao aludirem à destruição e à morte.

Mas voltamos a insistir, com a ajuda da bibliografia – como Rocha (2012) e Sansi (2018) –, que os oratórios-altares não apenas valorizam

16 Em seu livro *Gênero e artefato*, Vânia C. Carvalho (2007) indica ser a casa também um espaço de exibição de objetos, mas sem que se detenha especialmente nos objetos religiosos.

17 Os presépios são presenças recorrentes no interior das casas nos meses de dezembro e janeiro, como indica a imagem 3. Se eles são construções que mobilizam figuras e materiais para representarem uma cena específica (o estábulo em Belém e os episódios que se seguiram ao nascimento de Jesus), nos levam também a pensar em uma forma de arranjo, ordenada e caprichada, que integra à narrativa religiosa elementos da vida familiar e cotidiana. Nesse sentido, Lourdirna, uma amiga de São Félix, Bahia, referiu-se à casa de sua vizinha como “um verdadeiro presépio”.

a morada, oferecendo-se ao olhar, ao prazer e à imaginação de quem os vê, mas agem sobre a família: os santos protegem, curam, fortalecem certos laços, afastam outros, lembram passados, projetam futuros. Mobilizam relações de reciprocidade, envolvem atitudes de respeito, de cuidado e afetos diversos. Além de limpas, as imagens são acariciadas, beijadas, às vezes carregadas; seus lugares cuidadosamente escolhidos e, frequentemente, alterados. Como disse Rosinha, no contexto de uma pesquisa etnográfica realizada em 2018, a reforma de sua casa em Água de Meninos, em São Félix, Bahia (que ganhou mais um andar, porcelanato branco, cozinha americana e sofás de couro), deslocou o altar dedicado a São Roque para um nicho sob a escada, e o lugar antes reservado a ele, no centro da sala, passou a ser ocupado por uma televisão de grandes dimensões. Mas trata-se de local provisório, ela insiste, já que o altar está agora “de costas para a entrada principal da casa”, o que constitui um problema a ser resolvido.

A eficácia e o poder persuasivo da “forma-altar” nos endereçam à convivência de dois sentidos implicados na ideia de representação, aquele mais próximo da vocação mimética, e outro que convoca a “presentificação” do ser divino, duplo sentido da noção para o qual Vernant (2008) e Ginzburg (2001) há muito chamam nossa atenção.¹⁸ Objetos de fervor e culto religioso como os presentes nos altares domésticos não apenas representam por semelhança a divindade; eles são inseparáveis da prática ritual. Estamos aí fundamentalmente na presença de um sagrado transmitido pela posse e pelas relações pessoais, de troca e reciprocidade, com a divindade. Em suma, como conjuntos potentes e agentes, os altares mobilizam práticas, nos fazendo pensar a casa como espaço relacional de devoção, criação, exibição e fruição.

Ao migrarem dos espaços e rotinas domésticas para o interior de galerias e museus, os objetos-oratórios de Farnese carregam consigo a

¹⁸ Carlo Ginzburg localiza o duplo sentido da noção de “representação” no verbete dedicado ao termo no Dictionnaire Universel de Furetière, na edição de 1690: um sentido que apelaria à substituição da coisa “representada” por um sucedâneo (que “presentifica” a coisa ou o objeto ausente) e outro que se refere à representação por semelhança. Os ensaios de Vernant sobre o estatuto social e mental da imagem na Grécia, por sua vez, enfrentam o duplo sentido da noção em função do desenho de um percurso histórico (da “presentificação do invisível à imitação da aparência”), que tem seu ponto de inflexão com o advento das cidades e o concomitante surgimento dos cultos e templos públicos. Mas, ele adverte, não se trata de pensar na substituição de uma forma de representação pelo outra, como se eles fossem mutuamente excludentes. Um dos desafios que se coloca para os intérpretes em geral e para o antropólogos em particular, acreditamos, é examinar a convivência das diferentes formas de representação, a imagem adquirindo autonomia, sem perder, em diversos casos, sua ligação com o ritual e com o compromisso de “presentificar” e fazer atuar forças invisíveis.

dupla inscrição que essas coisas possuem: o seu caráter primeiro de objetos devocionais e rituais – que as obras manifestam e fazem lembrar – e o caráter de fruição estética, que parece se acentuar quando eles se postam em espaços destinados às exposições artísticas. Mas a convivência dessas duas faces de seus objetos é no mínimo tensa, e o mal-estar que eles produzem também tem a ver com isso: eles fazem recordar os mortos, a finitude humana, as relações íntimas e cotidianas com o sagrado – no seu caso, mais cercadas de violência e dor do que ligadas a qualquer sentimento de comunhão. Os corpos deceparados, santos e imagens encerradas em caixas-gamelas-oratórios não apelam a sentimentos de reconciliação ou conjunção, caros aos rituais; impossível aliviar as perdas, as chagas e sofrimentos que eles expõem sistematicamente, e com os quais o observador é confrontado, por meio de construções que não apenas representam simbolicamente, mas que guardam traços e sinais de histórias e experiências.¹⁹

O jardim de Guyodo e os altares vodu

De modo menos explícito que os objetos-oratórios de Farnese de Andrade, que fazem alusão direta a um tipo de objeto religioso (os oratórios, espécies de altares em miniatura), as esculturas de Guyodo permitem, à sua maneira, um reencontro com a forma altar.²⁰ Em função de seu caráter heteróclito e híbrido, mas também dos objetos que articulam, as peças e o processo criativo do artista podem ser aproximados dos procedimentos que envolvem a feitura dos altares vodu que, como mostra a descrição de Karen McCarthy Brown com a qual abrimos o texto, são composições amplamente conhecidas e praticadas quotidianamente no Haiti. Parte do grupo de artistas reunidos no *Atis Rezistans* (Artistas em resistência), o trabalho de Guyodo, assim como

19 Remetemos o leitor à análise de Sansi sobre os altares católicos e assentamentos de candomblé, suas diferenças e proximidades, no qual ele propõe, à luz das sugestões de Alfred Gell, que “imagens assim como altares são índices [...] já que são também o traço ou a incorporação de uma história particular de trocas entre os devotos e os santos”. Aprofundando a inspiração retirada de Gell adiante – sobretudo de sua noção de “pessoa distribuída” –, o autor acrescenta que o santo é pessoa (e não mero objeto) da relação de troca (2018 [1998], p. 19).

20 Guyodo nasceu em 1973 em Porto Príncipe, no Haiti, onde ainda vive e trabalha. Ele conta que realiza trabalhos artísticos – especialmente o desenho e a pintura – desde criança, e que antes de ingressar na carreira artística era um jogador de futebol dedicado. Foi a partir do ingresso no grupo de artistas *Atis Rezistans*, a convite de Célestin Jean Héard (1966-), que seus trabalhos passaram a encontrar um público ampliado e a circular internacionalmente. Guyodo diz ter produzido até 2015 mais de 3 mil esculturas, além de conduzir desde 2006 um ateliê escola, *Timoun-klere*, na região onde mora (apud Cuzin; Pérodin-Jérôme, 2015, p. 126).

os de outros membros do coletivo, se caracteriza por forte adesão à região onde são realizados – local onde também cresceram e vivem – e aos materiais com os quais são feitos: lixo, escombros, restos em geral.

O encontro com o lugar onde esses artistas moram, criam e vendem seus trabalhos pode impressionar os forasteiros. Situadas nas imediações da avenida Jean-Jacques-Dessalines (comumente chamada de *Grand Rue*), zona de intenso comércio no coração de Porto Príncipe, as casas-ateliês dos *Atis Rezistans* em nada se assemelham às lojas e galerias de arte localizadas em *Pétion Ville*, região nobre da capital. Na entrada das comunidades de Ghetto Leanne e Lakou Cheri, uma grande placa suspensa em ferro e uma enorme escultura de Legba, divindade vodú das passagens e encruzilhadas, recebem os visitantes e lembram que aquela não é uma área qualquer: trata-se de um território marcado pela pobreza, como é comumente conhecido, mas também por imponentes criações artísticas (imagem 4). Ao passarmos pelas estreitas ruas que compõem a região, nos deparamos com uma infinidade de esculturas em processo de feitura e com materiais variados: de carcaças de carros a vigas de ferro, pneus, tonéis e objetos cotidianos (panelas, bonecas, sapatos, garrafas de bebida e caixas).²¹

21 Localizado em uma zona de ferros-velhos da cidade, que tradicionalmente abrigou mecânicos, ferreiros e artesãos da madeira, o movimento dos *Atis Rezistans* foi inicialmente inspirado por oficinas de reciclagem realizadas com os moradores da área no final dos anos 1980, e acabou se tornando uma das faces do que é hoje a cena da arte contemporânea no Haiti. Além de nos últimos anos terem seus trabalhos expostos em mostras internacionais, os também chamados de artistas da *Grand Rue* tiveram uma importante atuação política e comunitária: são responsáveis pelo projeto *Timoun Rezistans* (Crianças em resistência), que reúne crianças em seus ateliês ensinando-as o ofício da escultura; criaram ainda, em parceria com a curadora inglesa Leah Gordon (1959-), a *Ghetto Biennale*, um festival de artes a céu aberto que desde 2009 recebe artistas do mundo todo convidados a produzir em diálogo com o espaço do “gueto”. Para mais detalhes sobre os artistas da *Grand Rue* e sobre as edições da *Ghetto Biennale*, tocadas especialmente por Gordon e André Eugène (1959-), ver suas páginas oficiais: <http://www.atis-rezistans.com/>; <http://ghettobiennale.org/>. Mireille Pérodin-Jérôme (2015) e Carlo Célius (2015b) abordam com mais detalhes a cena da arte contemporânea no Haiti a partir dos anos 1970 e o surgimento dos *Atis Rezistans*.

Imagem 4 – Placa dos *Atis Rezistans* nas imediações da *Grand Rue* em Porto Príncipe



Autora: Júlia Goyatá, 2016.

Em entrevista de 2008, Guyodo refere-se ao lugar “como se fosse um jardim de artistas”; aí, em local marcado tanto pelo “*malè*” (infortúnio, infelicidade) quanto pela “*bonè*” (sorte, felicidade), continua, eles realizam “criações mágicas”.²² Em vídeo realizado alguns anos depois para a exposição *Haiti: deux siècles de création artistique* (2014-2015), salienta que suas criações, especialmente as esculturas, não são necessariamente voltadas para o tema do vodu, pelo qual boa parte da arte haitiana ficou conhecida no exterior, mas que o seu compromisso é “fazer reviver” coisas descartadas ou deixadas para trás.²³ Em outro relato, publicado no catálogo da mesma exposição, faz a seguinte declaração: “Nunca sei de antemão o que vou fazer. Quanto mais procuro mais acho, vou montando e vou avançando. Basta uma pessoa ou um objeto que me intrigue para me inspirar” (apud Cuzin & Pérodin-Jérôme, 2015, p. 126). E termina afirmando que, ao contrário dos outros parceiros da *Grand Rue*, que usam sobretudo o metal e a madeira como matérias-primas, ele se vale de todo tipo de materiais: plástico, metal, madeira, borracha, tecido, vidro e paetês.

²² A entrevista faz parte do filme *The sculptors of Grand Rue*, de Leah Gordon (2008). O trecho citado encontra-se situado aos 11 minutos e 32 segundos do filme, disponível no endereço: <https://vimeo.com/51848464>. Acesso em: 11 ago. 2020. Usamos aqui, e ao longo de todo o texto, a grafia atualizada do crioulo haitiano, tornado língua oficial do Haiti ao lado do francês apenas em 1979.

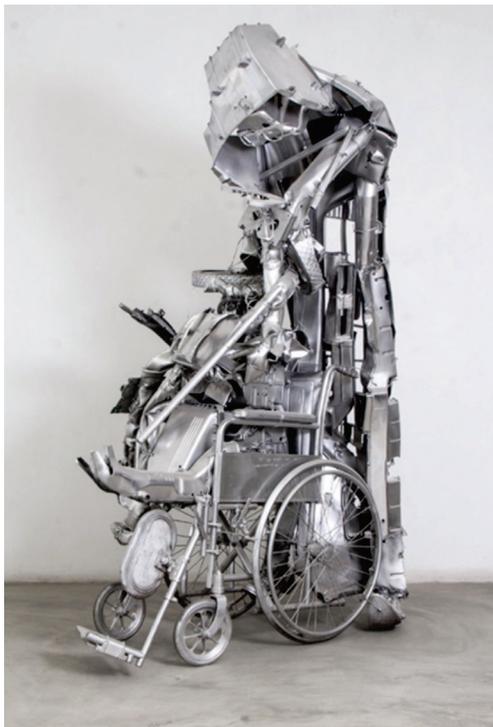
²³ Vídeo disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=G6Qe9DhgMVU>. Acesso em: 11 ago. 2020.

Embora diga explicitamente que seu trabalho não faz parte do que se convencionou chamar “arte vodú”,²⁴ é possível aproximar os métodos de criação de Guyodo daqueles presentes na feitura dos altares que colocam em relação pessoas e espíritos, procedimento marcante na vida cotidiana haitiana. Tanto os materiais quanto os procedimentos que o artista utiliza para compor suas grandes esculturas antropomórficas, a exemplo da imagem 5, remetem às dimensões compósitas e transitivas dos altares vodú. Mais do que isso: a compreensão de Guyodo de seu próprio trabalho parece articular um vocabulário e uma maneira de estar no mundo que evocam o conhecimento vodú, não exclusivamente religioso, mas referido a saberes cotidianos, que falam, entre outros, das relações íntimas entre vida e morte.

O vodú, ressaltava Alfred Métraux em seu estudo inaugural sobre o tema (1958), é uma religião e um sistema de conhecimento em constante transformação no Haiti. A relação entre as pessoas e os *lwa* ou *mistè*, divindades e espíritos vodú, são tanto articuladas por um pertencimento religioso, realizado coletivamente por meio de uma série de rituais, quanto herdadas por laços familiares específicos, fazendo parte, como chama a atenção Flávia Dalmaso (2018, p. 103), das *eritaj* (heranças) de grupos consanguíneos, conformando relações de parentesco, afetos e trocas. Além disso, o vodú se associa ao que se convencionou chamar de “cultura haitiana”, sobretudo em função da construção de narrativas politicamente interessadas a seu respeito e que o tornaram, para o bem e para o mal, uma metonímia do Haiti (Hurbon, 1988; Ramsey, 2005). Não por acaso, o próprio Guyodo destaca o fato de o vodú fazer parte de sua “cultura”, embora não seja a sua “religião” (apud Cuzin & Pérodin-Jérôme, 2015, p. 126).

24 Arte vodú é o nome pelo qual ficou conhecido, desde pelo menos os anos 1940, um conjunto de trabalhos produzidos por adeptos da prática religiosa, muitos deles *houngans* e *mambos* – sacerdotes vodú –, bem como um tipo de arte inspirada em contextos rituais e devocionais, mas não necessariamente religiosa. Carlo Célius chama a atenção para essa confusão, que criou uma tendência de identificação da arte haitiana ao vodú, quando nem sempre as práticas artísticas têm uma inspiração religiosa. Em suas palavras: “No curso dessa renovação [da arte haitiana], de uma redefinição da comunidade nacional, se encontra o vodú, por muito tempo desprezado, recusado, ameaçado e mesmo combatido. A haitianidade artística é então medida por este polo identificador; a arte haitiana se torna uma arte vodú (arte religiosa, mágica, segundo os outros). Daí a confusão entre o domínio da criação própria ao vodú e aquele da criação que nele se inspira” (2015b, p. 113). A importância do vodú na construção de uma narrativa sobre a produção artística haitiana, especialmente a partir do surgimento da chamada pintura popular ou *naif*, foi tematizada especialmente por Célius (2007, 2015a) e trabalhada mais recentemente por Goyatá (2019).

Imagem 5 – Escultura sem título. Guyodo, 2012



Reprodução fotográfica de autoria desconhecida.

Fonte: Cuzin e Pérodin-Jérôme (2015, p. 79).

A imagem 5 (escultura especialmente criada por Guyodo para uma exposição ocorrida na França) chama atenção, de saída, pela diversidade de materiais empregados. Trata-se de uma peça feita com uma coleção de fragmentos que, não necessariamente relacionados entre si, são postos em articulação. Na obra em questão, vemos elementos utilizados na fabricação de estruturas maiores, como máquinas e casas (as rodas e as estruturas em ferro são constantes em seus trabalhos), e objetos menores e ordinários, tais como óculos, fitas cassetes quebradas e pedaços de painéis. Essas coisas, que antes serviam ao uso ou compunham os ambientes corriqueiros, passam agora, em sua versão decomposta e tornada lixo, a constituir e decorar o corpo desse sujeito um tanto fantasmagórico criado por Guyodo.

Os crânios especificamente são elementos que, presentes nessa e em outras esculturas do artista, se destacam por sua relação com os altares vodú. Nos arranjos devocionais, eles são instrumentos de contato com os espíritos, funcionando não apenas como personificações, mas sobretudo como meios de presentificação e de comunicação com os mortos. Na escultura de Guyodo, curiosamente, o crânio não ocupa o lugar da cabeça da figura, mas sim as suas entranhas, ao lado de coisas, que, também supostamente inertes e/ou inúteis, são trazidas por ele novamente à vida.

Os espíritos dos mortos, como sabido, são fundamentais para a compreensão das articulações entre vida e morte no cotidiano haitiano e na composição dos altares caseiros; chamados de *gèdè* e guiados pelo mestre *Bawon Samdi*, um dos *lwa* do panteão vodú, eles fazem parte tanto das práticas rituais celebradas em *hounfò* (santuários) quanto daquelas realizadas no âmbito de sociedades secretas e nas casas das famílias. Populares e muito conhecidos, eles são também reverenciados anualmente em festas públicas e em cemitérios de todo o país. Cuidar dos espíritos dos mortos, que podem ser ao mesmo tempo fonte de proteção e de perigo é tarefa essencial e rotineira para muitos (Hurbon, 1993).

Caveiras, crucifixos, túmulos, bengalas, esculturas fálicas, garrafas de bebidas alcóolicas e pacotes de cigarro são objetos associados aos *gèdè* e frequentemente encontrados nos altares, tal como mostra a imagem 6, um altar caseiro na cidade de Jacmel, ao sul do Haiti. Chapéus, óculos, lenços roxos, talcos e cadeiras (representando tronos) também costumam se fazer presentes, especialmente quando o altar é dedicado a *Bawon Samdi*.²⁵ Esses elementos, que materializam a força das divindades e recriam “paisagens mnemônicas” para os espíritos, são igualmente encontrados nos trabalhos dos artistas da *Grand Rue* (Cruz, 2020).²⁶ No caso da escultura de Guyodo mostrada acima, embora não se trate explicitamente de uma representação de *Bawon Samdi* (ao menos ela não

25 Os altares caseiros raramente são dedicados a um único espírito, sendo normalmente compostos para uma série deles, contendo também elementos da iconografia católica, diretamente associada ao vodú.

26 Lucas Marques, em sua pesquisa sobre as ferramentas de orixás no candomblé, chama a atenção para essa questão quando salienta que: “manipular as formas das ferramentas é ativar as próprias forças pelas quais elas são capazes de agir no mundo. É como se cada forma, mais do que simbolizar a divindade, fosse a própria materialização da força que ela possui – força esta fundamental para ativar determinadas relações” (2018, p. 226-227). Alline da Cruz enfatiza que, além disso, elementos arranjados em alguns altares afro-caribenhos não apenas representam e materializam os espíritos, mas buscam recriar “paisagens mnemônicas”, lembrando-os do tempo em que “eram vivos” (2020, p. 9).

nos é revelada), é possível encontrar elementos importantes para os *gèdè* e especialmente para seu chefe: a cadeira, onde repousa no centro um crânio; os óculos e o chapéu, dispostos em uma figura antropomórfica que parece guiar a caveira, e outras parafernálias. Intencionalmente ou não, é interessante perceber como componentes dos altares se fazem presentes nas esculturas do artista, e como essa escultura especificamente faz uma remissão, ainda que não intencional, a *Bawon*.

Imagem 6 – Um altar vodou caseiro em Jacmel, Haiti



Autora: Flávia Dalmaso, 2016.²⁷

Outros objetos e materiais referidos tradicionalmente à arte vodou (como garrafas, bonecas, cetins e paetês) mostram-se nos trabalhos dos artistas da *Grand Rue* e especificamente no de Guyodo, a exemplo da imagem 7, escultura intitulada *Saint Jacques*. As garrafas especificamente, que no universo religioso vodou ou são bordadas com paetês, ou mais raramente contêm cabeças e corpos de bonecas, servem aí de suporte aos corpos do santo protetor e das criaturas menores que ela abraça (todas também decoradas com alfinetes, miçangas, cabelos e fios coloridos). Lembremos ainda que, no âmbito religioso, as garrafas são utilizadas e manipuladas como amuletos condensadores de *pwen*, a força derivada dos espíritos, servindo tanto para atraí-los e agradá-los quanto para dispersar os malefícios que porventura possam causar (MCalister,

²⁷ À Flávia Dalmaso, agradecemos a cessão da imagem.

1995). Assim como os *drapo*, bandeiras vodu tipicamente decoradas com paetês e miçangas, as garrafas tornaram-se exemplos paradigmáticos de certa arte religiosa do Haiti.²⁸

Imagem 7 – Saint Jacques. Guyodo, 2009. Coleção Jean Dornéval



Reprodução fotográfica de autoria desconhecida.
Fonte: Célius (2015b, p. 132).

O procedimento da “amarração” de elementos com linhas e fios – empregado por outros artistas, como o casal Pierrot Barra e Marie Cassais – se faz presente no *Saint Jacques* de Guyodo.²⁹ Mas nele, ao contrário do que ocorre no trabalho anterior, o artista usa primordialmente

28 Sobre as bandeiras, Nancy Joseph (2007) salienta que há muitas histórias sobre suas origens, mas que certamente elas foram desenvolvidas e comercializadas inicialmente no bairro de Bel-Air, região de Porto Príncipe que foi tradicionalmente berço de santuários vodu. Segundo a autora: “Dentro da comunidade vodu, a bandeira é um objeto ritualístico sagrado, que identifica o *houngfô* e honra os espíritos aos quais está associada. A centelha da lantejola ou do espelho prendia a atenção dos *lwa* invocados nos templos. As *drapo* vodu são desenroladas no início de uma cerimônia. Elas são os pontos de poder usados tanto para identificação quanto para transformação” (Joseph, 2007, p. 15).

29 O trabalho do casal de artistas Pierrot Barra (1942-1999) e Marie Cassais (?-2011), estes sim iniciados no vodu e declaradamente inspirados por sua relação com os espíritos, ajuda a iluminar certos procedimentos dos *Atis Rezistans*, em especial de Guyodo. Em composições que mesclam uma série de elementos presentes nos altares em esculturas e bandeiras tridimensionais, esses artistas e sacerdotes lograram criar “coisas vodu”; combinando um repertório de objetos, cores e texturas, tais peças eram inteiramente novas e jamais vistas nos *houngfôs* da cidade, como destaca Cosentino (1998) em um livro inteiramente dedicado a eles. Suas peças misturam bordados – tradicionais na arte das bandeiras e garrafas, elementos de decoração natalina, bonecas, cartas de santos, espelhos, utensílios de cozinha, veludos e cetins.

tecidos e linhas, fazendo uma remissão direta ao vodu já no título da obra: *Saint Jacques*, uma das figurações do *lwa Ogou Ferray*, espírito guerreiro e divindade do ferro. Devido ao uso dos materiais, o trabalho lembra ainda os famosos *pakèt* vodu, pacotes de tecido e atados com fios e barbantes que, como as garrafas, servem de amuletos, pois guardam a força dos espíritos. Funcionando como “armadilhas”, para usar uma das imagens caras à antropologia da arte de Alfred Gell (2001), eles servem para capturar e manter presentes as divindades na terra, nos santuários e nas casas. Chamam atenção ainda no *Saint Jacques* de Guyodo as cores usadas na composição, outro sistema de significação importante no vodu haitiano. Como lembra Elizabeth McCalister (1995), as cores são um modo de pensar, e sua ciência envolve uma engenhosa compreensão dos limites entre os mundos dos vivos e dos mortos. O preto e o roxo, por exemplo, são associados aos *gèdè* e remetem ao universo dos mortos; já o vermelho, usado predominantemente no *Saint Jacques*, significa a passagem ao mundo dos vivos. Cor de predileção do espírito guerreiro, o vermelho associa-se ainda ao poder político e à chefia, aspectos que parecem estar tematizados na escultura.

Em relação aos altares vodu, Donald J. Cosentino atenta para a “estética improvisacional” que os define e que faz com que nunca sejam acabados. Numa analogia com os instrumentos musicais, continua, eles são manipulados e rearranjados a cada nova encenação ritual: “altares são palcos e os sacerdotes atores”, conclui (1996, p. 67). Tal característica instável remontaria à história social do vodu, marcada pela resistência dos escravizados e por sua inventividade, capaz de fabricar uma religião complexa o suficiente para sobreviver às condições coloniais hostis e para, posteriormente, enfrentá-las. A combinação de elementos díspares, observável tanto nos altares vodu quanto na arte caribenha, seria, segundo Cosentino, um modo de reconfiguração de uma história fragmentada.³⁰ Seguindo linha interpretativa semelhante, que

30 A narrativa de que o vodu teria sido um fermento e uma forma de organização política para a realização da Revolução Haitiana (1791-1804), que deu fim à escravidão e ao regime colonial no país, está bastante presente nas formulações cotidianas de haitianos e haitianas. Essa ideia se catalisa na imagem mítica da cerimônia do Boïs Caïman, que, conta-se, teria ocorrido pouco antes do início da revolta de escravizados, marcando seu início. Como destacam Mintz e Trouillot, menos que saber se o ritual ocorreu ou não, importa “[...] reconhecer que o papel do vodu na Revolução e na vida haitiana em geral foi desde o princípio assunto de influências não religiosas e ideológicas de toda sorte” (1995, p. 138). É importante destacar que o vodu só se torna patrimônio cultural do Haiti oficialmente em 2003, tendo sofrido ao longo de sua história uma série de contínuas perseguições por parte do Estado e da Igreja (Ramsey, 2005).

toma a produção artística como uma espécie de representação agonística do real, Jana Evans Braziel qualifica os trabalhos dos *Atis Rezistans* de “bricolagem vodu”, expressão que, inspirada na clássica noção de Lévi-Strauss (2013 [1962]), caracterizaria tanto o processo artístico quanto a técnica utilizada pelos artistas. Os trabalhos desses *bricoleurs* seriam capazes de espelhar “os níveis multifacetados de realidade – espiritual, material, histórico, político e cultural – bem como espelhariam as hiper-realidades do militarismo, da violência, da pobreza e da existência em perigo em Porto Príncipe” (Braziel, 2016, p. 423).

Se é verdade que a dimensão “improvisacional” e “*bricoleur*” está presente nos trabalhos dos *Atis Rezistans*, como salientam Cosentino e Braziel, as criações e declarações de Guyodo sugerem um deslocamento na interpretação da arte haitiana como representação da fragmentação histórica e política do país. O que parece estar em jogo é menos a tentativa de recompor um mundo esfacelado em uma unidade, mas sobretudo um processo de trabalho que evidencia a potencialidade dos fragmentos. Trata-se, como ressalta o próprio Guyodo, de tornar vivo o que estava morto, e tal processo se expressa em esculturas que mostram as transformações progressivas e virtualmente infinitas de coisas. Aliás, parece ser nesse sentido preciso – da potencialidade das transformações – que Lévi-Strauss evoca a imagem do *bricoleur* ao confrontar o pensamento mítico às ciências modernas.³¹ Não se trataria de restituir coisas anteriormente destruídas, mas de manipular elementos concretos para a criação de esculturas que contêm, em potência, todas as outras e todo o “jardim”, ele também sempre em construção.

A imagem do “jardim” é empregada por Guyodo para descrever a região da *Grand Rue* e para traduzir a plêiade de coisas que fazem parte da vida cotidiana das pessoas, de seus altares e, também, de seu lixo, que são a matéria-prima essencial dos trabalhos dos *Atis Rezistanz*. A imagem não é fortuita; com a sua ajuda, Guyodo apresenta a região como zona de cultivo e de restos de antigos objetos que, redefinidos, passam a conviver entre si e com os moradores, nas ruas e em suas casas, que são também seus ateliês e lojas. Tal “jardim”, cultivado nas imediações

31 Em oposição à figura do engenheiro, que projeta antes de construir, o *bricoleur* lida com uma composição que é, segundo o antropólogo, “[...] o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores” (Lévi-Strauss, 2013, p. 34).

da *Grand Rue* e nas esculturas de Guyodo, deve ser incrementado com novos insumos, exigindo a mesma atenção e zelo que um altar; nos dois casos, as práticas de cuidado engendram outras, assim como novas relações entre pessoas e coisas, humanos e divindades. Ainda que os trabalhos artísticos mobilizem especialmente relações entre o artista, as criações e o público, e os altares, entre pessoas, as coisas e espíritos, em ambos parece haver um exercício de ativação, de composição de formas que, antes mortas, adquirem *anima*. Por isso mesmo Karen McCarthy Brown diz que “os altares vodu acontecem” (1996, p. 67), salientando o seu aspecto ao mesmo tempo plástico e vivo. Não importa onde estejam, eles devem ser alimentados ou “esquentados” para que possam respirar, contar histórias e, principalmente, constituir um lugar de encontro entre vivos e mortos.

É assim que a relação com os espíritos e a criação artística envolvem práticas de cuidado: cuidar da disposição dos objetos, agregar novas sementes ao jardim, mudar as antigas peças de lugar. O cuidado é um modo de interação com a divindade, que será chamada a “descer” ao espaço onde se encontra o altar; movimento semelhante dá-se na escultura, que só “acontece” diante do cultivo de objetos que, antes parte do lixo, “revivem” em um novo conjunto, após serem previamente experimentadas, selecionadas, classificadas. Chamada de “arte de recuperação” por alguns (Ulysse, 2015), o trabalho dos *Atis Rezistans* e de Guyodo mostra-se, sobretudo, uma arte da transformação. Tal como os altares e os jardins, essas criações lidam com coisas que, se manipuladas de forma adequada, ganham vida provocando efeitos sobre o mundo ao redor. Desse modo, ao contrário da imagem da escassez que fundamenta boa parte da interpretação crítica das obras dos *Atis Rezistans*, Guyodo evoca uma imagem de abundância, de vida e de cuidado para falar das obras por eles produzidas. A *Grand Rue* não é um local de escombros, mas um jardim repleto de “mágicos”, que, tal qual os sacerdotes vodu, são capazes de mudar o estado da matéria. Como chamara a atenção Malinowski em *Coral Gardens* (1966 [1935]), o trabalho da magia está intimamente ligado às técnicas de cultivo, e por isso mesmo os jardins dos trobriandeses são percebidos por ele como verdadeiras obras de arte.

Não se trata de classificar o trabalho de Guyodo como sendo, ou não, arte vodú, no sentido como esta foi compreendida nos últimos anos (Célius, 2015b; Ulysse, 2015), mas de sugerir como alguns de seus procedimentos criadores – que, acreditamos, se estendem a outros artistas da *Grand Rue* – podem ser iluminados pela manufatura inventiva e transformacional dos altares vodú. Especialmente a relação que os altares estabelecem entre os universos dos vivos e dos mortos remete à transformação realizada pelas esculturas feitas com restos de lixo, que fazem viver a matéria morta e inutilizada.

Casas e jardins: o sagrado ao rés do chão

Este capítulo, de caráter tentativo e exploratório, procurou trazer à baila dois modos de aproximação da forma altar, por meio de dois artistas muito distintos, mas que lançam questões interessantes (e algumas correlatas) para a reflexão sobre as circulações e aparecimentos desses arranjos entre as artes e a religião. Se, ao longo desses trânsitos, tais composições reaparecem transformadas e dotadas de novos sentidos, elas continuam a carregar referências, mais ou menos explícitas, à sua procedência ou a alguns de seus elementos primeiros. No caso dos objetos-oratórios de Farnese de Andrade, trata-se de uma aproximação direta: as obras referem-se aos nichos com imagens de santos católicos e de divindades variadas, que não apenas citam sinteticamente as disposições de tipo altar, como fazem proliferá-las ao seu redor, nos cantos e cômodos da casa. No exemplo das esculturas de Guyodo, essa aproximação não é evidente, mostrando-se de modo mais alusivo. Sem pretender fazer “arte vodú”, o artista se vale de elementos do vodú, enfatizando a sua presença na vida cotidiana do país e ressaltando o seu caráter de conhecimento ampliado do mundo.

A inscrição do sagrado em solo cotidiano se faz presente nos dois artistas, de maneiras diversas. Os oratórios de Farnese nos reportam às paisagens mineiras da infância e ao mundo doméstico, relançando memórias e experiências pretéritas. Os seus objetos povoados de santidades, sexo e corpos mutilados criam uma atmosfera de violência e fantasmagorias, ao mesmo tempo que se referem a objetos e práticas rotineiras. Além de subverter fronteiras entre religiões e devoções, ele

aproxima sagrado e vida cotidiana, ajudando também a pensar a casa simultaneamente como espaço de devoção, criação e exposição. O exemplo de Guyodo, por sua vez, nos endereça ao “jardim” de suas criações, no qual o universo vodu é de algum modo recriado; nele, as relações entre a vida e a morte, presentes nas interações cotidianas com seus espíritos, são recuperadas e revividas. O cuidado com a manutenção das coisas, sua constante reposição e reconfiguração de modo a criar objetos artísticos novos e vivos (as esculturas não por acaso são, em sua maioria, figuras antropomórficas) evocam o zelo com o qual se cuida de um altar vodu, este igualmente uma estrutura viva, dotada de força e agência.

Tais questões fazem ecoar os problemas levantados de maneira precursora por Michel Leiris em *O sagrado na vida cotidiana* (2017 [1938]), quando ele não apenas expande os sentidos do sagrado para além da esfera religiosa, como o enraíza em solo comum, ligado às lembranças de infância, a pessoas e objetos, assim como às relações que estabelecemos com eles. O sagrado, menos do que esfera apartada do mundo, é presença no solo da vida ordinária, deflagrando sentimentos e criações. Não parece descabido afirmar que tanto os artistas tratados quanto Leiris interrogam a “sacralidade profana”, experimentada cotidianamente.

Se as composições do tipo altar reaparecem nos trabalhos de Farnese e Guyodo, citadas e experimentadas, as suas criações se querem artísticas, engendrando, portanto, trocas distintas com aqueles que com elas se deparam, o que nos leva a pensar os trânsitos entre os espaços da casa, do “jardim” e os lugares usualmente destinados às artes. No universo doméstico e nos espaços religiosos, os altares definem práticas e reciprocidades específicas – os santos protegem e cuidam das pessoas, bem sabemos. No interior dos espaços expositivos públicos (museus e galerias), por seu turno, outro tipo de rituais e trocas tem lugar. No caso de Farnese, tenderíamos a dizer que, ao proporem uma cogitação sobre as relações entre domesticidade e sagrado, revestindo-as de sentimentos de incômodo e desconforto, os seus objetos-oratórios fazem disparar memórias pessoais e familiares, sublinhando as ambiguidades que rondam o sagrado, revestido de sentimentos de proximidade e distância, respeito, desejo e temor, estranheza e familiaridade (ambiguidades para

as quais Leiris chamara a nossa atenção). As esculturas de Guyodo, de seu lado, recriam o cotidiano de Porto Príncipe com base na precariedade e nos escombros. Mas ao invés de sublinhar a carência, ele converte a suposta terra arrasada em um grande jardim. Suas esculturas, espécies de homens-fantasmas-santos, colocam em questão as fronteiras entre um sagrado propriamente religioso e um sagrado profano, subvertendo ainda certas concepções de senso comum que tendem a opor a brutalidade das ruas à delicadeza da criação artística.

As formas e elementos do universo religioso que esses artistas mobilizam em suas obras – mas que nem por isso convertem suas produções em “arte religiosa” ou “arte vodú” – nos auxiliam a perturbar fronteiras entre os universos. Se, de um lado, expandimos a compreensão do religioso, pensando-o para além de uma dimensão instituída e coletiva alargando-o no sentido da experiência sagrada, como propõe Leiris, de outro, ampliamos o entendimento da arte, tratando-a para além da representação e de certa concepção estética, como propõe Alfred Gell (2018 [1998]). É possível entrever novas formas de relação entre os domínios, que se tocam e se transformam, sem no entanto se confundirem.

Os exemplos analisados sugerem como altares e criações artísticas são artefatos complexos que circulam entre espaços domésticos e públicos, entre a casa e a rua, carregando forças e agindo sobre quem com eles se relaciona, ainda que de modos distintos. Em termos de seus efeitos, poderíamos, mais uma vez inspiradas no exercício de Alfred Gell (2001 [1996]) em torno da armadilha de caça zande, indagar: se altares podem funcionar como obras de arte expostas em museus, será que obras de arte podem funcionar como altares?³² Mesmo que nossa intenção não seja responder à questão (para isso teríamos que analisar de perto experiências expositivas envolvendo os altares, tarefa que ultrapassa o escopo deste artigo),³³ a pergunta mostra-se interessante para refletirmos sobre as proximidades entre criação artística e religiosa, ambas envolvendo

32 Neste artigo, Alfred Gell, partindo da exposição *Art/Artifact*, organizada por Susan Vogel em 1988, se pergunta, em um debate com o historiador da arte Arthur Danto, sobre as homologias entre obras de arte e instrumentos técnicos ou utilitários. Em função da exibição de uma rede de caça zande “como se fosse” uma obra de arte, Gell faz o exercício de pensar se as obras de arte também não funcionariam como armadilhas que, ao acionar relacionamentos complexos, “impediriam a passagem”, capturando o espectador tal qual uma presa (2001, p. 190).

33 Lembremos, entre outras, a exposição *Altars: Art To Kneel Down* realizada em 2001 em Dusseldorf na Alemanha (Kunst Palace) com curadoria de Jean Hubert Martin, que expôs 68 altares do mundo todo com a intenção de dar relevo ao seu aspecto artístico.

procedimentos técnicos, alguns inclusive similares. Isso porque, para Gell, artistas e mágicos (ou sacerdotes) são aqueles que, fazendo uso de técnicas e encantamentos precisos, transformam a matéria, sendo capazes de capturar, por abdução, aqueles que se relacionam com suas criações – estas sempre investidas recursivamente de outras relações.

Levando adiante tal inspiração, não parece fortuita a localização de homologias entre materiais e métodos presentes na feitura de altares e de objetos de arte. Ao colocarmos a ênfase em seu caráter artefactual e técnico, esses objetos mostram-se menos representações (embora possam também representar) do que artefatos que produzem efeitos sobre o mundo. Os altares-oratórios de Farnese, assim como os “jardins” e esculturas de Guyodo, embora muito diferentes entre si, expressam as relações entre vida e morte (entre destruição e criação) que, longe de se excluírem, convivem nas peças. Se, por meio do engenho técnico, eles logram devolver vida à matéria inerte e descartada (lixos, destroços), as coisas criadas não perdem sua dimensão fantasmática, deixando à mostra a violência dos aniquilamentos (de corpos e paisagens) que os fragmentos e o modo como são associados evidenciam. Afinal, longe de se fundirem ou se confundirem nas composições, os elementos primeiros podem ser nelas identificados. As obras configuram-se, assim, como potentes instrumentos de ativação de coisas e memórias, imbuídos de força persuasiva que capturam aqueles que com elas se relacionam.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, F. *Farnese de Andrade*. Texto de Rodrigo Naves (“A grande tristeza”). São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ANDRADE, F. *Objetos*. Textos de Charles Cosac, Marco Antonio Mastrobuono e Farnese de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRAZIEL, J. E. Atis Rezistans (Resistance Artists): Vodou Street Sculpture at the Grand Rue, Port-au-Prince. *Callaloo*, v. 39, n. 2, p. 419-437, 2016.

CARVALHO, V. C. *Gênero e artefato*. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material. São Paulo, 1870-1920. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2007.

CÉLIUS, C. A. *Langage plastique et énonciation identitaire*. L'invention de l'art haïtien. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2007.

CÉLIUS, C. A. Dynamiques de création en Haiti In: CUZIN, R.; PÉRODIN-JÉRÔME, M. (org.). *Haiti: deux siècles de création artistique*. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2015a. p. 28-33.

CÉLIUS, C. A. Quelques aspects de la nouvelle scène artistique d'Haïti. *Gradhiva*, n. 21, p. 104-129, 2015b.

CLAUDINE, M.; BELLEGARDE-SMITH, P. (org.). *Vodou in Haitian Life and Culture: Invisible Powers*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

COSENTINO, D. J. On looking at a Vodou Altar. *African Arts*, v. 29, n. 2, Special Issue: Arts of Vodou, p. 67-70, 1996.

COSENTINO, D. J. *Vodou Things: the art of Pierrot Barra and Marie Cassaise*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.

COSTA, F. M. *Proteja esta casa*. Retratos das moradas brasileiras. Textos de Guacira Waldeck, Ricardo Gomes de Lima e Myriam Moraes Lins de Barros. Rio de Janeiro: Centro Nacional do Folclore e da Cultura Popular/IPHAN, 2009.

COSTA, H. *Imagens aprisionadas: a foto/objeto em Farnese de Andrade*. Catálogo da exposição Imagens aprisionadas. São Paulo: Espaço Porto Seguro de Fotografia, 2000.

CRUZ, A. T. D. A casa e os altares. *Etnográfica*, Portugal, v. 24, n. 2, p. 351-370, 2020.

CUZIN, R.; PÉRODIN-JÉRÔME, M. (org.). *Haiti: deux siècles de création artistique*. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2015.

DALMASO, F. Heranças de família: terras, pessoas e espíritos no Haiti. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 3, p. 96-123, 2018.

DE LA TORRE, R. La Virgen de los mil y un rostros: del mimetismo colonizador al ultrabarroco guadalupano. In: GIUMBELLI, E.; PEIXOTO, F. (org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: Aba Publicações, 2021. p. 19-54.

- DUARTE, L. F. D. O sacrário original. Pessoa, família e religiosidade. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 11-40, 2006.
- GELL, A. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaio*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001 [1996].
- GELL, A. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu Editora, 2018 [1998].
- GINZBURG, C. Representação. A palavra, a ideia, a coisa. In: GINZBURG, C. *Olhos de madeira*. Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 85-103.
- GOLDMAN, M. Histórias, devires e fetiches nas religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização antropológica. *Análise social*, Lisboa, v. XLIV, n. 1, p. 105-137, 2009.
- GOYATÁ, J. V. *Haiti popular: saberes antropológicos e artísticos em circulação (1940-1950)*. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- GUIGON, E.; SEBAGG, G. (ed.). *Sur l'objet surréaliste*. Paris: Le presses du réel, 2013.
- HURBON, L. *Le barbare imaginaire*. Paris: Éditions du cerf, 1988.
- HURBON, L. *Les mystères du vaudou*. Paris: Gallimard, 1993.
- JOSEPH, N. *Spirits in Sequins: Vodou Flags in Haiti*. Atglen: Schiffer, 2007.
- LEIRIS, M. O sagrado na vida cotidiana. *Debates do NER*, Porto Alegre, v. 1, n. 3, p. 15-25, 2017 [1938].
- LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 2013 [1962].
- MCCARTHY BROWN, K. Altars Happen. *African Arts*, v. 29, n. 2, Special Issue: Arts of Vodou, p. 67, 1996.
- MCCARTHY BROWN, K. *Mama Lola: A Vodou Priestess in Brooklyn*. Los Angeles and London: University of California Press, 2001 [1991].

MCALISTER, E. A Sourcerer's Bottle: the visual art of magic in Haiti. In: COSENTINO, D. J. (org.). *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles: UCLA/Fowler Museum of Cultural History, 1995. p. 305-323.

MACHADO, C. E. Revisitando os altares domésticos: os usos do espaço doméstico como parte da experiência religiosa. *Primeiros Estudos*, São Paulo, n. 12, p. 144-165, 2012.

MACHADO, D. P. *A privatização da fé: capelas domésticas nas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX*. 2019. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

MALINOWSKI, B. *Coral Gardens and Their Magic*. A Study of the Methods of Tilling the Soil and of Agricultural Rites in the Trobriand Islands. London: George Allen & Unwin Ltd., 1966 [1935].

MARQUES, L. Fazenda Orixás: sobre o modo de existência das coisas no Candomblé. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 38, n. 2, p. 221-243, 2018.

MÉTRAUX, A. *Le vaudou haitien*. Paris: Gallimard, 1958.

MINTZ, S.; TROUILLOT, M. The social history of haitian vodou. In: COSENTINO, D. J. (org.). *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles: UCLA/Fowler Museum of Cultural History, 1995. p. 123-147.

MORAIS, F. Farnese de Andrade. *Galeria Revista de arte*, v. 7, n. 29, 1992.

NEIBURG, F. (org.). *Conversas etnográficas haitianas*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2019.

OLIVEIRA, P. L. Conexões entre patrimônio e sacralização da vida doméstica: uma releitura de O sagrado na vida cotidiana de Michel Leiris. *Debates do NER*, Porto Alegre, n. 31, ano 18, p. 113-123, 2017.

PEIXOTO, F. A. Os objetos e suas artes In: FONSECA, C.; ROHDEN, F.; MACHADO, P. S.; PAIM, H. S. (org.). *Antropologia da ciência e da tecnologia: dobras reflexivas*. Porto Alegre: Sulinas, 2016. p. 63-80.

PÉRODIN-JÉRÔME, M. Lieux informels d'expérimentation In: CUZIN, R.; PÉRODIN-JÉRÔME, M. (org.). *Haiti: deux siècles de création artistique*. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2015. p. 20-27.

PRICE-MARS, J. *Ainsi parla l'Oncle*. Port-au-Prince: Les Éditions Fardin, 2011 [1928].

RAMSEY, K. Prohibition, persecution and performance: anthropology and the penalization of vodou in the mid-twentieth century. *Gradhiva*, n. 1, p. 165-179, 2005.

RICHMAN, K. *Migration and vodou*. Florida: University Press of Florida, 2005.

RIGAUD, M. *La tradition voodoo et le voodoo haïtien* (son temple, ses mystère, sa magie). Port-au-Prince: Éditions Fardin, 2015 [1953].

ROCHA, E. S. *Vestígios do sagrado: uma etnografia sobre formas e silêncios*. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SANSI, R. “Fazer o santo”: dom, iniciação e historicidade nas religiões afro-brasileiras. *Análise social*, Lisboa, v. XLIV, n. 1, p. 139-160, 2009.

SANSI, R. *Art, anthropology and the gift*. London: Bloombury Publishing Plc., 2015.

SANSI, R. The everyday life of shrines in Cachoeira, Brazil. *Magic, ritual and witchcraft*, v. 13, n. 2, p. 231-249, 2018.

SANTOS, V. *Santo de casa faz milagre: desenho e representação dos oratórios populares em Feira de Santana*. 2014. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014.

ULYSSE, S. Le vaudou dans l'art contemporain In: CUZIN, R.; PÉRO-DIN-JÉRÔME, M. (org.). *Haiti: deux siècles de création artistique*. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2015. p. 122.

VERNANT, J. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

VITAL DA CUNHA, C.; OLIVEIRA, P. L. Sentidos de transformação na *street art*: religião, arte e política nos Anjos de Wark. In: GIUMBELLI, E.; PEIXOTO, F. (org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: Aba Publicações, 2021. p. 87-120.

Sites consultados

GRAND PALAIS. *Haïti / Interview de Guyodo*. 12 dez. 2014. YouTube: Grand Palais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G6Qe-9DhgMVU>. Acesso em: 11 ago. 2020.

ORATÓRIO do Demônio. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020a. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15471/oratorio-do-demonio-the-devils-oratory>. Acesso em: 14 nov. 2020. (Verbete da Enciclopédia).

ORATÓRIO do Índio. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020b. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25200/oratorio-do-indio>. Acesso em: 14 nov. 2020. (Verbete da Enciclopédia).

Filme consultado

GORDON, L. *The sculptors of Grand Rue*. 2008. Curta-metragem (32 min). Disponível em: <https://vimeo.com/51848464>. Acesso em: 11 ago. 2020

SENTIDOS DE TRANSFORMAÇÃO NA STREET ART: RELIGIÃO, ARTE E POLÍTICA NOS ANJOS DE WARK DA ROCINHA¹

Christina Vital da Cunha
Paola Lins de Oliveira

Imagem 1 – *Abraço*, de Wark da Rocinha e Amanda Naru, no muro da Sociedade Hípica Brasileira, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, 2020



Autora: Christina Vital.²

Neste capítulo, temos como objetivo refletir sobre sentidos atribuídos aos grafites de anjos de Wark da Rocinha, artista carioca cujos trabalhos vêm ganhando destaque no Brasil e no exterior na última

1 Agradecemos ao MARES a oportunidade de integrarmos momentos tão auspiciosos de discussões de textos, observação de exposições de arte, entre outras atividades que resultam, periodicamente, em produções coletivas de fôlego. A leitura atenciosa feita pelos colegas, em especial pelos organizadores desta coletânea, foi fundamental para a elaboração do texto que segue.

2 Este mural (imagem 1) foi confeccionado em novembro de 2019. Sobre ele, Wark disse em entrevista concedida a nós em 2020: “Eu tive o prazer de pintar com a Ananda Naru que fez o fundo do painel e esse novo trabalho se chama Abraço. Tem um anjo gigante abraçando a cidade. E abraçando as pessoas que passam ao redor. É confraternização. É o retorno, o triunfo do anjo. É o abraço, a gratidão. Em um momento desses que está afastado um do outro retrata muito a falta que faz um abraço, a falta que faz uma atenção. Parecia até que eu... não podia imaginar que esse trabalho faria tanto sentido na cidade: retrata o momento que estamos passando e o valor de um abraço.”

década. Desde meados dos anos 2000, a pintura de anjos em diferentes suportes na cidade do Rio de Janeiro se consagrou como uma marca distintiva desse artista. Duas representações de anjos povoavam nosso imaginário quando iniciamos a produção deste texto, a saber, o anjo da história, de Walter Benjamin, e aqueles presentes no consagrado filme de Wim Wenders, *Asas do Desejo*.

Nas “Teses sobre Filosofia da História”, de Benjamin (1987), texto produzido em período imediatamente anterior a sua morte, em 1940, a figura de um anjo emerge como representação fundamental a revelar o espírito de sua época. A expressão máxima da tensão apresentada nessa obra entre passado e futuro emerge, de modo messiânico e teológico (Funari, 1996), na conhecida nona tese na qual Walter Benjamin se ancora em uma pintura de Paul Klee de 1920 chamada *Angelus Novus*. Na interpretação de Benjamin, esse anjo observa assustado e impotente os horrores do passado no qual um acúmulo irrefreável de fatos conduziu ao presente em que ruínas se avolumavam sob seus pés, fruto de regimes autoritários impostos na Europa da Segunda Guerra Mundial. O caráter agonístico se estende ao futuro para o qual o anjo é empurrado por uma tempestade e que se apresentaria sob a égide da modernidade e do desenvolvimento do capitalismo.

Na tradição hebraica, um novo anjo é criado para executar uma ordem de Deus ou cantar um cântico original e se extinguir em seguida. Segundo Scholem (1993), Benjamin, como judeu, tinha uma espécie de identificação mística com o *Angelus Novus* e incorporou-a em seus escritos sobre o “anjo da história”, o que lhe valeu grande reconhecimento entre pensadores críticos e ativistas de esquerda naquele período e desde então.

Quase trinta anos depois das teses serem escritas por Benjamin, outro alemão, este de descendência católica, cineasta, revela a presença de anjos na Berlim do pós-Segunda Guerra. No drama fantástico de Wim Wenders, *Asas do Desejo*, uma produção franco-alemã de 1987 já considerada um clássico do cinema, anjos sobrevoavam a capital do país então dividida. O desejo último dos anjos era experimentar a intensidade da dor e do delírio humanos.

A dimensão de revelação da dor, da angústia e destruição presentes nas obras de Benjamin e Wenders, assim como os desejos de transformações

emergenciais, ganha relevo também no personagem Anjos de Wark. Sobre estes, interessou-nos compreender o contexto de sua produção e os significados a eles atribuídos pelo artista. Quais são as chaves com base nas quais esse artista se pronuncia sobre o ambiente urbano em que realiza sua obra? Como a crítica social tão comumente associada ao grafite e à pichação e uma mensagem motivacional se combinam nas formas *cute* de seus Anjos? Como a religião se revela nessas obras? Qual a inspiração do artista para a confecção desses anjos, imagem historicamente associada ao universo místico judaico e cristão? Nosso insight inicial foi na direção de refletir sobre fronteiras, conexões e tensões entre religião, arte e política a partir da exploração da ideia de transformação no trabalho de Wark. Ela parecia nos permitir olhar para as várias fases de sua produção artística, assim como para o diálogo do conjunto de sua obra com diferentes dimensões da vida social.

Iniciamos este capítulo apresentando a trajetória de Wark enfatizando pontos de inflexão como seu *début* na prática do grafite, a formação na Escola de Artes Visuais e sua carreira como artista de projeção internacional. A discussão que propomos explora essas passagens à luz de perspectivas artísticas e antropológicas revelando modalidades de um fazer específico: a *street art*. Em um segundo momento, os Anjos de Wark são explorados com base em desejos e enquadramentos expressos pelo artista. Para ele, seus anjos seriam importantes veículos de transformação de pessoas e territorialidades produzindo motivação, alegria, denunciando desigualdades sociais. Nas duas últimas seções deste capítulo, nossa atenção recai sobre interfaces situadas entre arte, religião e política tomando como referência murais, pinturas em quadros, transformações de ruínas e lixo e o projeto social conduzido pelo artista. Em todas as nossas elaborações, observamos aproximações empíricas e analíticas com Peixoto e Goyatá (2020) e De la Torre (2020), textos integrantes desta coletânea. Os jogos de revelação e ocultação do religioso estão presentes em todos os casos contribuindo para considerações sobre os lugares do “sagrado na vida cotidiana” (Leiris 2017 [1938]) diante de interesses, narrativas e suportes variados.

Para a realização deste texto contamos com a colaboração do artista que nos concedeu entrevistas em dois momentos distintos: a primeira

delas realizada em 2015;³ a segunda em 2020, por meio virtual, durante o período de confinamento relativo à pandemia de Covid-19. Além das entrevistas realizadas, acompanhamos o trabalho de Wark desde 2013 em redes sociais, na mídia tradicional, fazendo registros fotográficos de suas obras na rua e observação direta em eventos de grafite como o MOF (Meeting of Favela).⁴

Sobre Wark e sua obra

Marcos Rodrigo, conhecido como Wark da Rocinha, nasceu em 1985. Durante toda a vida morou na Favela da Rocinha, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Começou como pichador aos 12 anos. Aos 15, se inicia no grafite após acompanhar, como nos contou, o *work in progress* de um artista em evento de hip hop na cidade. Em entrevista, revelou um fascínio com sua performance e com o resultado por ele alcançado. Seguindo em sua interpretação sobre seu ofício, disse: “Na verdade, foi a pichação que me escolheu, não fui eu quem escolhi ela. O nome veio realmente da rua. Realmente o movimento que fazia com o braço, com aquela forma ali”. Além de conceber sua assinatura baseada na observação de traços no interior de suas próprias pichações (ver próxima seção), fazia questão de compô-la com a territorialidade à qual pertencia: “Eu sempre gostei de assinar minha localidade, meu bairro, sou um pouco dessa onda do território que tem na pichação, né? Deixar marca do local de onde você é, sua quebrada, eu gosto disso” (Wark, 2015).

Dos 15 aos 25 anos, aproximadamente, esteve empregado em uma gráfica. Nesse período, fazia trabalhos por encomenda sem se orientar por conceitos ou estilos reconhecidos, uma característica considerada comum à produção artística das classes populares por pesquisadores como Dabul (2014). Sobre essa época, Wark disse:

Fiz alguns cursos de desenho. Trabalhei muito tempo com realismo, com ilustrações de livros também, mas pouco entendia do que eu fazia. Eu pouco me importava com o sentido da história. Fui aprender História da Arte, concepção, enfim, con-

3 Esta entrevista foi realizada pelo bolsista de iniciação científica (2015-2016) Henrique Pinho, durante sua participação no projeto “*Arte de rua e religião: um estudo sobre produções de cidadania e projetos de cidade através do grafite no Rio de Janeiro*”, sob coordenação de Christina Vital.

4 Paola Lins de Oliveira passou a acompanhar a pesquisa mais recentemente, a partir de 2020.

ceito, quando entrei no Parque Lage. Fui pra Escola de Artes Visuais. Aí mudou tudo. (Wark, 2015).

Após sua formação escolar passou a conceituar o que vinha “de dentro para fora”: “Foi lá [na EAV] que comecei a entender como tirar de dentro pra fora. Antes eu reproduzia o que me pagavam pra reproduzir”. Foi então que passou a executar o que chamou de uma arte comunicativa na qual estabelecia um “diálogo com a sociedade”. Até então, relembra: “O olhar da sociedade sobre o meu trabalho nunca me importou. Eu nunca fiz nada no início da caminhada pra que eu tivesse um diálogo com a rua. Era pra sustentar o meu próprio eu. Colocar num prédio o meu próprio rascunho, meu próprio status de ver algo lá”. Da pichação à *street art* a compreensão de sua produção mudou: “Quando eu comecei a estudar arte no Parque Lage eu entendi que a arte de rua em si era muito mais do que eu fazia. Para mim o que faltava naquela época era informação. Realmente hoje em dia o trabalho que eu faço é para passar uma informação” (Wark, 2020).

Em diversos aspectos, a trajetória de Wark replica a transformação por que passa a arte ocidental em sua transição de um regime profissional para um regime vocacional, que enfatiza os valores da singularidade, excelência e originalidade, inseparáveis da condição do artista moderno (Heinich, 2005). O Romantismo inaugura uma nova etapa da atividade artística, na qual o conhecimento profissional organizado sob a forma de regras que reproduzem um fazer técnico compartilhado numa comunidade de artesãos é substituído pela vocação ancorada no dom individual inato. Essa mudança desempenha um papel importante na consolidação do sentido da arte como expressão da originalidade e liberdade do artista.

O deslocamento de Wark da pichação, sua profissionalização nas artes gráficas, realizando trabalhos no estilo realista, até o grafite tem a passagem pela EAV como ponto de inflexão, a partir do qual ele adquiriu ferramentas para rever e reconfigurar sua atuação. A reprodução é deixada de lado para que ele possa extrair e manifestar o que tem dentro de si, ponto fundamental do regime de singularidade artística. No mesmo sentido, Wark assume o papel do criador vocacionado portador de um dom que o transcende quando afirma que não escolheu a pichação,

mas que foi escolhido por ela. Essa acepção se desdobra em um entendimento da inspiração como uma espécie de espírito criativo que arrebatava o artista. Voltaremos a esse ponto mais à frente.

Quando Wark pensa seu trabalho em relação a outros, avalia que sua maior referência no grafite são Os Gêmeos.

[...] Os caras são muito bons tanto na origem do grafite que é o grafite vandal,⁵ quanto o grafite, enfim, mundial. [...] Eu gosto muito dos murais que eles fazem. Gosto muito das viagens que eles têm em relação aos personagens, a forma como eles... enfim. O universo que eles conseguem entrar junto. E como são dois irmãos, é de se admirar os dois terem a mesma viagem. Deveria pensar diferente, né? Mas eles são iguais e fazem arte. Como é que um consegue fazer arte idêntica ao outro independente se tão pintando juntos ou não? É a mesma levada, mesma pegada. Acho que isso aí é único assim, de se admirar dentro do grafite. (Wark, 2015).

Atualmente, Wark dispense boa parte do tempo em seu próprio ateliê na favela da Rocinha. A partir de meados dos anos 2010, sua carreira teve grande ascensão, quando ele passou a ser convidado para exposições no Brasil e no exterior. Sua arte está exposta em grandes murais como o do Boulevard Olímpico,⁶ e em medianeiras, como o recente trabalho realizado em um prédio de cinco andares em Berlim, Alemanha.⁷ É muito convidado também para integrar festivais e busca comparecer aos encontros que acontecem em periferias, como é o caso do Meeting Of Favela (MOF) no qual centenas de grafiteiros nacionais e internacionais se reúnem em dois dias inteiros para cobrir os muros de uma favela em Duque de Caxias, Baixada Fluminense (imagem 2). As entrevistas que realizamos com Wark foram justamente entre o período

5 O estilo vandal recobre uma variedade de intervenções, mas, usualmente, é referido àquelas feitas sem autorização, ou seja, ilegais. Em muitos casos, são chamados de pichações ou pixo. Há autores e artistas que não reconhecem o vandal como grafite. O estilo bomb ou bombing é muito comum nos muros das cidades e pode ser identificado pela pintura usando letras arredondadas, também chamadas “gordas” no métier. Apresentam-se em uma harmonia singular conjugando letras maiores e outras menores em um só bomber.

6 A cobertura da mídia sobre os grafites do Boulevard Olímpico foi grande. Os destaques eram para o trabalho de Eduardo Kobra, um mural chamado “Etnias”. Também obtiveram muita repercussão os murais da grafiteira Pannela Castro e de Wark, este intitulado “Cabeçada”. Sobre o personagem anjo de Wark, uma matéria da BBC destacava: “A repercussão em torno de seus anjos foi tanta que ele foi convidado a grafitar uma parede no Boulevard Olímpico – e até carregou a tocha”. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-37054714>. Acesso em: 10 ago. 2020.

7 Para ver este e outros trabalhos de Wark da Rocinha, acessar: <http://wark.com.br/artista.html>.

imediatamente posterior a sua formação na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e sua consolidação como artista com sensível afastamento do grafite bomb e vandal.

Imagem 2 – *Work in progress* de Wark da Rocinha, MOF, Duque de Caxias, Rio de Janeiro, 2014



Autora: Christina Vital.

Se antes ele produzia na rua, de forma espontânea e pontual, os trabalhos de hoje são realizados com curadoria, no mais das vezes necessitando de andaimes, carros, tesouras elevadas que chegam a 40 metros de altura. O desafio representado por estes novos modos de viver a sua arte o entusiasma. Em suas palavras:

Como artista fico muito feliz porque é um desafio. Cada vez mais a evolução do meu trabalho. Antigamente eu andava na rua olhando pros muros. Hoje eu ando olhando pros prédios.

Já vejo o trabalho numa escala maior. Já é outro pensamento de como ampliar o trabalho porque é como o surfista: quando começa a dropar umas ondas maiores ele não quer saber de ondas menores, ele quer dropar ondas maiores devido ao desafio. Então é muito gostoso ver o trabalho em grande escala. (Wark, 2020).

Pichação e grafite na criação do lúdico

A chamada arte de rua é um guarda-chuva que cobre uma imensa variedade de técnicas e estilos de expressão visual urbana (Ross, 2016). Dentro dela, o que conhecemos como pixo e grafite se aproximam, se fundem ou se distinguem conforme o contexto local (Liebaut, 2012; Pereira, 2018; Campos, 2017). Um fator de distinção frequentemente apontado na bibliografia é a relação com a ilegalidade e a criminalidade, atribuídas à pichação, e a crescente aproximação do grafite ao universo das “artes visuais chanceladas” (Pizzinato; Tedesco; Hamann, 2017). O trânsito do grafite em circuitos de arte contemporânea é um dos fatores que mais contribuem para a sua artificação (Liebaut, 2012). Há ainda o poder da aliança (também percebida como cooptação) com o mercado da arte, da publicidade e propaganda impulsionando a uma “economia do Graffiti” por meio da sua legalização (Pires; Santos, 2018).⁸

Numa tentativa de dar contornos ao tema, Liebaut (2012) identifica duas acepções para o que se popularizou como grafite ou arte de rua. A primeira, mais genérica, reúne escrita, desenho ou pintura realizados sobre qualquer tipo de suporte sem autorização do proprietário. Trata-se de uma definição ancorada na relação tensa dessa modalidade de expressão visual com a lei. Um sentido mais estrito, focado nos aspectos formais, designaria

[...] um universo gráfico preciso caracterizado pela estilização mais ou menos complexa das letras de um pseudônimo, sem ser necessariamente ligado ao movimento hip-hop. Esse universo

⁸ Mesmo com todas as legitimações pelas quais o grafite passa, as tensões entre a lei e as diferentes modalidades de artes de rua não desaparecem e continuam sendo um elemento determinante nas suas análises. Um simples exemplo é sintomático: o organizador da coletânea de artigos sobre Grafite e Arte de rua da coleção de *handbooks* da editora Routledge, Jeffrey Ian Ross, é professor de justiça criminal da Universidade de Baltimore, nos Estados Unidos. No Brasil, uma série de decretos legalizando a prática do grafite foram elaborados para que os próprios entes públicos fizessem uso desta forma de arte em eventos e em campanhas governamentais (Vital da Cunha, 2017).

gráfico é composto por três formas maiores que são, por ordem de elaboração crescente: a *tag*, o *throwup*, e o afresco, cada um disponível em vários estilos. (Liebaut, 2012, p. 154).

Em linhas gerais, a *tag* é uma assinatura ou marca estilizada, frequentemente feita em uma única cor. Já o *throwup* seria uma versão elaborada da assinatura com letras desenhadas com um contorno, muitas delas em estilo que lembra bolhas, e um preenchimento de cor. O afresco engloba os desenhos com temas e formas variadas e eventualmente também podem ser murais de letras e outros elementos gráficos.

Além de sofrerem constantes revisões, dado o dinamismo da prática, esses termos comunicam características globais de um movimento que ganha sentidos específicos a depender do contexto de realização. Para além das disputas em torno das classificações e dos termos que organizam os diferentes estilos, existem alguns pontos que dialogam diretamente com as práticas expressivas de Wark dentro desse cenário. Sua trajetória produz distinções e continuidades específicas entre a pichação e o graffiti que são atualizadas em seu estilo. Vejamos a questão da assinatura ou marca. Ela desempenha um papel central na biografia de Wark, pois, como já foi mencionado, batizou o artista.

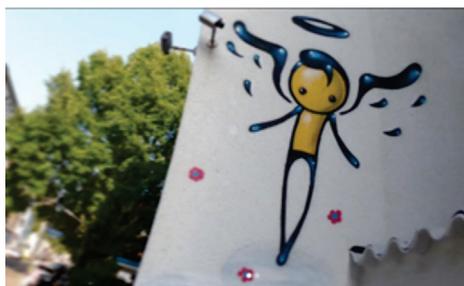
Certo dia meus amigos me questionaram, o que significava aquela escrita que eu fazia, aquele enrolado, o pixe carioca ele é bem caracterizado pelo seu lance de ser enrolado, de ser uma forma meio que gráfica, única... E eu fui ler o que tava escrito dentro, e estava “W”, “A”, “R”, “K”. Eu falei, cara eu sou o Wark. E assim surgiu. [...]. Primeiro veio a técnica e depois veio o nome. (Wark, 2015).

A assinatura como uma marca frequentemente ininteligível faz parte do enigma da pichação (Oliveira, G., 2015). Considerando o risco da prisão, da violência policial, e dos perigos e alturas vertiginosas, mensagens cifradas dificultam a identificação dos seus autores. Mais do que isso: esse estilo de escrita, seja ele simplificado, seja elaborado, privilegia a comunicação entre pichadores e o status alcançado dentro do grupo ao deixar sua marca em lugares desafiadores. No caso de Wark, o significado da marca que pichava era um mistério para si próprio. Ao

mesmo tempo, até a passagem pela formação em artes, não se interessava em se comunicar com o público. Seu objetivo era o status de se ver nos lugares que marcava.

Algumas pistas sugerem que a assinatura da pichação não deixou apenas o nome de Wark, mas também o estilo que permaneceu com ele em seu trabalho com desenhos. Pinho (2018) já havia notado a semelhança no traço e na rapidez da produção ao comparar a assinatura e os anjos de Wark. Estes possuem uma combinação específica de traços para formar o corpo, as asas e a aureola que atende a um padrão, como uma assinatura (imagens 3 e 4). Essas semelhanças entre o pixo e o grafite em Wark falam sobre estilo e sobre uma dimensão da produção artística. Sobre sua época de pichador, Wark afirma: “fazia um rascunho e pouco me importava o que estava escrito dentro. Me ligava mais nos movimentos mesmo. Fazia sempre aquele mesmo movimento, a mesma marca” (Wark, 2015). Essa introjeção de uma técnica corporal específica vai ser continuamente desenvolvida no seu trabalho com grafite, como quando expressa a saudade que sente da liberdade para pintar: “com um cronometrozinho, um marcador de numeração, eu ia de um bairro para o outro e fazia de 100 a 150 personagens, sabe? Um personagem dá para fazer em fração de minutos. Então eu ficava disputando comigo mesmo a questão de fazer um bairro e outro” (Wark, 2015).

Imagens 3 e 4 – Tag (assinatura) de Wark e anjo



Fontes: Pinho (2018) e Instagram do artista, respectivamente.⁹

⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B2oSNS-IDfp/>. Acesso em: 27 set. 2020.

Para Ingold, “a mão que escreve não para de desenhar” (2007, p. 124).¹⁰ Da mesma forma, Wark dilui os limites entre escrita e desenho, desdobrados em pichação e grafite. Fica evidente, com Mauss (2003), que estamos diante de uma técnica corporal dominada por meio de uma prática repetida inúmeras vezes e apreendida na rapidez e fluidez do gesto. Muito embora a passagem pela Escola de Artes Visuais tenha redimensionado interesses temáticos e a linguagem do artista, vemos aqui um legado expressivo consolidado no repertório artístico de Wark.

Um outro ponto importante, que explicita a elaboração do estilo do artista da Rocinha, diz respeito ao desenvolvimento dos seus personagens. A idealização e registro em *black book* (o caderno de desenho dos artistas) do Anjo data de 2001, mas sua apresentação nos muros da cidade acontece apenas alguns anos depois. Retomando o primeiro encontro com o grafite, Wark destaca uma das coisas que o impactou no episódio: “eu vi o cara fazendo com a lata de spray, que era uma ferramenta que eu utilizava pra pixar, eu vi ele fazendo um boneco, falei ‘nossa! Olha esse desenho’. [...] e eu vi o cara grafitando na minha frente eu falei ‘nossa, quero isso aí pra mim. Como é que eu vou fazer isso aí?’” (Wark, 2015). Assim como Crapanzano afirma que “nossa percepção está impregnada de possibilidades imaginativas” (2005, p. 368), ao que nos parece, aquele momento suspendeu a realidade do aqui e agora e lançou o jovem Wark no horizonte da fantasia e do sonho. E o boneco, os personagens de desenho animado, os super-heróis desempenharam um papel essencial nessa abertura para a imaginação e a criatividade.

Pinho (2018, p. 83) destaca a importância do mundo da fantasia a que Wark teve acesso pela televisão, grande influência em sua obra. “Ali foi uma infância que eu só ouvia falar no *Snoopy*” (apud Pinho, 2018, p. 83). Ao comentar seu grafite realizado no muro do CAP-UFRJ (imagens 5 e 6), o artista afirma que o trabalho fala sobre sonhos:

¹⁰ Nessa obra, Ingold produz uma espécie de arqueologia antropológica das linhas, pensando em escalas muito diferentes, que vão desde trabalhos manuais envolvendo linhas (tecelagem etc.), passando pela escrita, desenho, composição musical, até as linhas formadas pela circulação das pessoas no espaço ao longo da vida. Na rica discussão sobre as distinções entre desenhar e escrever, ele afirma que o capitalismo industrial mudou a divisão do trabalho, decompondo as habilidades em “inteligência criativa e imaginação de um lado e técnicas corporais rotineiras ou habituais de outro. Quanto mais o conceito de arte se torna reservado ao primeiro, mais o último foi reduzido ao que agora foi considerado como ‘meras’ operações tecnológicas”, como a arte aplicada da escrita (Ingold, 2007, p. 127). Em sintonia com a discussão da seção anterior, ele completa afirmando que algo produzido precisa escapar das determinações do sistema tecnológico para ser considerado arte e expressar o gênio do seu criador.

[...] esse trabalho está dando início a uma outra fase que eu fui desenvolver depois, que fala sobre sonhos. A mãe ali cheia de filhos, dentro daquele cesto. Ela com o sonho dela e os filhos também começando a olhar para fora e ter o sonho deles. Então, quando eles olham pra fora eles começam a perceber que existe todo um outro universo. Esse universo está sendo retratado ali por heróis, como tem o Ciclope, tem o Homem-Aranha, outros anjos chamando eles pra passear, todo um universo ali ao redor deles, que vai ser o mundo que eles vão desbravar ainda. (Wark, 2020).

Imagens 5 e 6 – Anjo, de Wark da Rocinha, no muro do CAP-UFRJ, Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro, 2014, e em detalhe



Autora: Christina Vital.

Quando o anjo jovem aprender a voar, o universo que o espera é habitado pelos super-heróis que fizeram parte da sua infância. Se as cores, os desenhos vivazes e os temas motivados podem enquadrar o trabalho de Wark no que o grafiteiro Norte caracteriza como estilo *cute*, essas características também dialogam com o universo do grafite e da arte de rua que abordam os desenhos animados e videogame. Eles são referência constante, seja pelo design, pelos personagens, seja pela “ludificação física” (Márquez; Tosca, 2017) que transforma o espaço da rua num jogo. Uma figura representativa desse estilo é um dos artistas de rua parisienses mais reconhecidos, Jérôme Mesnager. Ele criou o *Space Invaders*, obra que consiste em mosaicos de cerâmica que reproduzem personagens do jogo homônimo, popular no final dos anos de 1970. Seus “invasores do espaço” estão presentes em diversas ruas de Paris e

do mundo, assim como em galerias e museus (Fieni, 2016). Em uma viagem para Hong Kong, Mesnager aproveitou a ocasião para produzir trabalhos em diversas ruas da cidade baseados no personagem de animação estadunidense dos anos 1970, Hong Kong Phooey de Hanna Barbera (no Brasil, Hong Kong Fu), mostrando o intercâmbio entre os universos do videogame e do desenho animado, bem como “adicionando camadas de transculturalidade” ao trabalho do artista (Valjakka, 2016, p. 383).

Com base em Wilson (2016) e Márquez e Tosca (2017), notamos que personagens de desenhos animados e jogos de videogame na arte de rua estão ligados tanto a um desejo de entretenimento e diversão quanto a uma nostalgia da infância. Em uma versão ampliada, poderíamos pensar que um “imaginário (tele)videolúdico” (Márquez; Tosca, 2017) compreenderia todo esse repertório colorido, animado e interativo, que desperta a criatividade nos artistas de rua, lançando-os no plano de um passado alegre (ou em sua parte alegre) vivido não apenas pessoalmente, mas também coletivamente. A pesquisadora e artista Boym afirma que nostalgia é “um anseio por um tempo diferente – o tempo da nossa infância, os ritmos mais lentos dos nossos sonhos” (Boym apud Márquez; Tosca, 2017, p. 115). Simultaneamente, ela é uma rebelião contra a ideia moderna de tempo.¹¹ Nos anjos de Wark, esse imaginário (tele)videolúdico articula não apenas passado e presente, mas igualmente o futuro, de modo que o horizonte do futuro imaginado seja uma atualização dos sonhos de descobertas e aventuras da sua infância.

A qualidade das relações entre imaginação, nostalgia da infância e futuro fica mais evidente quando pensamos nas transformações dos personagens dentro da obra de Wark. Antes do anjo, o primeiro personagem desenvolvido pelo artista foi o palhaço *Bolinha* (imagem 7).

¹¹ Num sentido semelhante, estudos em psicologia social têm mostrado que a nostalgia pode atuar como um recurso para a saúde psicológica e bem-estar geral, assim como exercer um papel importante no combate ao sentimento de solidão (Campoamor, 2020).

Imagem 7 – Wark desenha seu primeiro personagem



Fonte: Blog de Wark.¹²

O palhaço é uma referência constante no mundo das crianças, principalmente combinado à alegria e à festa do circo. Ao direcionar sua energia criativa para desenvolver o personagem Anjo, mantendo elementos lúdicos da cultura visual infantil, Wark vincula a infância a outros sentidos como a proteção, o cuidado, a família. Em nosso ponto de vista, os anjos-crianças possuem uma espécie de ambiguidade produtiva: por um lado, dão uma sensação de que protegem os caminhos dos passantes que se deparam com eles nos muros da cidade; por outro, encarnam uma inocência e fragilidade que demanda por proteção. Essa composição ganha ainda outro elemento fundamental: a relação com o território frequentemente apresentado como vulnerável. Reunidos, esses aspectos nos revelam uma evocação à alegria e à inocência e, por outro lado, ao risco. As diferenças temporais, da nostalgia e dos sonhos, por sua vez, inspiram a imaginação a projetar futuros utópicos, diferentes da vulnerabilidade, violência e risco do presente, em que as crianças possam ser crianças, com suas fantasias encantadas.

¹² Publicado no blog do grafiteiro no dia 3 de junho de 2011. Disponível em: <http://wark-rocinha.blogspot.com/>. Acesso em: 14 ago. 2020.

Anjos e a transformação como desejo e prática social

Grafitheiros e pichadores buscam reconhecimento próprio muitas vezes mediante a irreverência e a criatividade reveladas nos locais que usam para se expressarem, as formas e histórias que contam, os materiais que utilizam (Caldeira, 2012; Tiburi, 2013; Campos, 2013; Souza, 2011; Diógenes, 2015; Pereira, 2010). Nesta busca continuada apostam em traços marcantes e em personagens.

No caso de Wark, foi com a sua formação na EAV que passou a levar o personagem Anjo para as ruas. Eles são definidos pelo artista como “uma luz”, uma forma de energia que se transforma e é também transformadora do outro e do entorno no qual se encontra. Nas palavras de Wark:

Ah, ele é uma luz né, cara? Ele é uma luz. É um ponto de luz, espalhado por toda a cidade. Seja num poste, seja numa parede, seja numa tela, seja num quadro... Ele emana aquela energia que eu te falei, sabe? A energia que se transforma em matéria. Agora, pra ver a claridade dessa luz, ou pra ver a forma dessa luz, ou intensidade dessa luz, depende da sua luz. Depende de você mesmo. E tem gente que vai passar por ali, passar como passou, e tem gente que vai passar, vai parar e vai falar “calma aí”. A pessoa vai absorver aquela luz um pouco mais com a luz dela. E aí vai somar. Agora, nesse sentido que também vai ter gente que vai passar e não vai ter aspecto nenhum, não vai ter... (Wark, 2015).

Segundo Proverbio (2007), anjos são os temas mais comuns em obras de arte ao longo da história, sendo muito populares em pinturas e esculturas bizantinas e europeias. As primeiras representações de seres em forma de anjos foram reveladas na arte grega e na Mesopotâmia produzindo a hipótese de que ali surge a inspiração para a imagem cristã popular. Nessa representação que vai se consolidando ao longo da história, anjos emergem como seres superiores aos homens, incapazes de experimentarem sensações carnis (angústia revelada por Wim Wenders

na película citada acima), além de não terem gênero definido.¹³ Essas referências cristãs são aqui brevemente apresentadas com o propósito de anunciar um certo quadro com base no qual olhamos os anjos de Wark nos muros da cidade. Inicialmente, imaginávamos que havia uma mensagem religiosa cristã em sua arte. Essa impressão era reforçada por composições específicas como a que encontramos nos tapumes que cercavam as obras na Biblioteca Nacional, localizada no Centro do Rio (imagem 8).

Imagem 8 – Anjos, de Wark da Rocinha, em tapume de obras da Biblioteca Nacional, Centro do Rio, 2014



Autora: Christina Vital.

¹³ Somente a partir do século XIX os anjos começam a ganhar uma forma predominantemente masculina nas artes. Nas representações mais longínquas os anjos não tinham asas. Assim aparecem na imagem cristã mais antiga, datada de meados do século III, presente no Cubicolo dell'Annunciazione na Catacumba de Priscila, em Roma (cf. Mazzei, 1999).

Na pintura,¹⁴ estão dois anjos em genuflexão diante de um livro negro com destaque ao redor de si em amarelo/dourado. Sobre a capa desse livro, cuja referência estética à tradicional Bíblia parecia evidente, um grande B em rosa era pintado conjugando com N, referindo-se às iniciais de Biblioteca Nacional. Parecia se tratar de um jogo de revelação e ocultação do religioso na forma de um grafite motivacional. Esses grafites seriam caracterizados pela abundância de cores, pela apresentação de formas referidas à natureza, ao belo, aos “afetos positivos”, às vezes por escritas de incentivo (Vital da Cunha, 2014).

Quando perguntamos a Wark sobre a relação de seu trabalho com religião ele fez questão de afastar sua arte desse campo: “Grafite religioso? Fala em ‘Anjos’ e agora é grafite religioso?” (Wark, 2015). Já sobre sua própria fé, disse: “Eu acredito numa força divina. Eu acredito que Deus realmente existe e... mas enfim. Acho que é... essa é a positividade da coisa que... eu acredito que há uma força maior, criadora, e construtora disso tudo, sabe?” (Wark, 2015). Sua concepção deísta-espiritualista se aproxima de um fenômeno crescente no Brasil há duas décadas e identificado na literatura e nos Censos do IBGE como os autodeclarados “sem religião”. Entre estes, predominam crenças em energias, em um Deus customizado no qual diferentes concepções religiosas podem ser identificadas na forma de mixes variados e singulares (Novaes, 2004, 2018; Fernandes, 2009, 2011). Sobre esse ponto, Wark prossegue:

Acredito na energia, sabe? Que há dentro de mim uma energia [...] Me sinto como um fio condutor, tá? Eu transformo essa energia, porque quando você me dá uma tela branca, é um tanto de mim que vai transbordar pra ela. Quando me apresentam uma parede, é um tanto de mim que vai utilizar aquela ferramenta... e colocar ali. É algo de dentro pra fora. É o lance da técnica, tempo de amadurecimento, mas sem essa energia nada

14 Oferecemos a imagem para Wark comentar. O artista fez uma interpretação da fotografia nos seguintes termos: “A pintura da Biblioteca Nacional é maior [do que aparece na foto]. Quando eu pinte, cada parte conta uma história. Isso é um resumo da parte do livro que é a nossa história. O livro está ali ilustrado como se fosse a nossa história e ali dois arcanjos, não são anjos, até porque eles são maiores... eles fazem o papel da biblioteca que é o papel de conservar, de proteger a nossa história ali que seria o livro. A nossa humanidade vem com sua evolução olhando o seu passado. Ela tem tudo a ver com nosso presente. Acredito que a foto da sua filha ali ficou tudo a ver. Trata da juventude que vai desfrutar da conservação e da prevenção desta história. Na fotografia, a tua filha deu a composição exata. Estamos tratando do passado, falando um pouco do presente que são os arcanjos na proteção da biblioteca e ali também a sua filha que representa o futuro, que vai desfrutar dessa história. Então para mim esta foto está completa” (Wark, 2020). Mais uma vez, vemos o recurso de uma articulação entre passado, presente e projeto de futuro, por meio da valorização do passado (enquanto história) e da infância.

disso iria se concretizar. Então eu me sinto um fio condutor que transforma energia em matéria. Agora como classificar essa energia, como classificar se isso é arte, se isso é belo, se isso é religioso, aí acho que varia de cada um. Agora que isso é uma energia, é. Cada tela dessa minha carrega uma luz, disso eu não tenho dúvida. (Wark, 2015).

Além do alinhamento de Wark com um universo religioso mais difuso, não institucionalizado, é possível identificar em seu discurso uma proximidade com uma retórica frequente entre artistas que associa a inspiração criadora a uma espécie de arrebatamento místico (Oliveira, P., 2020; Soares, 1979). Nesses casos, o sujeito da criação se percebe tomado por algo que lhe é exterior e o conduz, num sentido análogo à possessão religiosa, de modo que o artista se torna médium, um canal para a manifestação do dom da criatividade (Oliveira, P., 2020). O recurso a alegorias religiosas, corrente no mundo da arte, ganha contornos específicos no contexto social laicizado do modernismo. Autores como Elkins e Morgan (2009) têm chamado a atenção para o modo como a sacralização da arte, que tomou forma entre o final do século XVIII e o final do XIX, enfatizou seu potencial de produzir uma experiência edificante, alternativa à religiosa, do que se caracterizava como o sublime, o infinito ou o divino. Esse processo, entretanto, não ocorreu sem reforçar as fronteiras, sedimentadas pelo “mito da avant-garde” e sua visão dos artistas como “oponentes críticos da respeitabilidade burguesa e das instituições reacionárias da autoridade de classe média como a Igreja e o Estado” (Morgan, 2009, p. 17). Embora os autores reconheçam que esse mito não seja mais um paradigma constringente, seu capital simbólico não se esgotou completamente. Com a permanência do imperativo secular da contestação religiosa, assumir um vínculo religioso poderia ameaçar o reconhecimento e a institucionalização do artista no mundo da arte contemporânea. Assim, faz sentido que, embora os temas e linguagens sagradas continuem inspirando trabalhos, artistas adotem uma postura de “ambiguidade produtiva”, explorando o tema criativamente pelo viés de uma percepção ampliada de humanidade e se esquivando de assumir uma adesão religiosa institucionalizada, como no caso de Wark.

Ao lado da luz que representam, do caráter espiritual sobre o qual falamos, os anjos de Wark, segundo desejo expresso pelo próprio artista, teriam um caráter educativo. Além de uma longa história no campo das artes, também na educação essas criaturas revelam uma importância, neste caso, como guardiães e auxiliares no processo de aprendizagem e produção de conhecimento pelos humanos (Comenius, 2016; Yates, 1972; Hilsdorf, 2012; Aguiar; Pereira, 2018). Para Wark, as formas e cores empregadas teriam potencial pedagógico na educação de uma nova sociedade.

Deste modo, seus anjos podem ser representados como meninas, mulheres grávidas. Outros são como crianças no colo. Às vezes são meninos. Traços raciais são marcados com a colocação de cabelos ou tecidos africanos. A conjugação dos personagens nos muros encena histórias, e algumas delas Wark gostaria de ver transformadas. Segundo o artista, sua inspiração tem origem nas experiências de pessoas em sua favela de origem. Em suas palavras, levar esses personagens para a rua é povoá-la de amor e felicidade. Neste sentido, busca revelar a força das pessoas, sobretudo mulheres, das periferias urbanas. Apresenta seus dramas e lutas como meio de enaltecê-las, criticar a desigualdade social que suas existências expõem, propor uma nova realidade. Assim, as concepções e desejos do artista gravitam entre produzir uma sensação positiva no receptor e provocar uma reflexão sobre o contexto social. Em última instância, um anseio por transformação social se apresenta:

Então, quando eu levo meu trabalho pra rua, eu gosto de falar um pouco sobre o comportamento humano, sabe? Eu gosto muito de retratar como as pessoas se relacionam. Os espaços onde se convive, comunidade, asfalto, tal. Às vezes eu falo sobre as mães, quando eu boto umas senhoras com filho, acho que isso lança meio que um choque assim na sociedade. Tá andando no meio da rua e tu vê uma personagem grávida, nossa! Rodeada de filhos, fazendo papel de mãe e pai ao mesmo tempo. Que é a coisa natural que a gente vê em comunidade. Muitas vezes tem mães que criam sobrinhos, filhos, cachorro, enfim... Tem até uma obra minha lá no ateliê que retrata um pouco isso. Muitas vezes mães solteiras que... A minha foi uma. Minha mãe criou sobrinho, criou os filhos. Fora os cachorros que a gente tinha, os gatos. Na comunidade ainda vejo muito isso

sabe? Acho que levar isso pra rua é um lance também do casal, também, falar um pouco de amor, falar um pouco de felicidade... [...] Como o meu personagem vale como uma ferramenta de transmitir uma... às vezes até mesmo uma crítica. Que parte também um pouco da origem né? Da pichação... muitas vezes meu trabalho vem como uma crítica à sociedade. (Wark, 2015).

Em linha de continuidade com a reflexão acima, Wark salienta o potencial transformador de cores e sombreados:

[...] A beleza da Baixada [Fluminense] são as cores. Os artistas de lá fazem um trabalho mais delicado, é um painel mais pensado no sentido de cor, de sombreado. [...] A [Zona] Sul já é bela. Não que a baixada não seja, mas lá tem esse protagonismo do grafite, dos grafiteiros trazerem essa vida. Agora você imagina essa Baixada sem grafite... Você vê que em São Paulo o grafite é uma coisa essencial, né? Em São Paulo a praia é uma coisa escassa, né? É cinza, cinza, cinza, prédio, prédio, prédio e o que traz a cor, o que te tira desse mundo aqui, num simples olhar te transporta pra um outro universo da beleza, até mesmo um universo, pode ser agressivo ou singelo ou uma coisa que te remete a sua infância, é o grafite. Ele te carrega, ele te transporta, ele pega você e te coloca num outro patamar. (Wark, 2015).

Outra intencionalidade se revela em seus anjos: a denúncia da perda. Na esfera política, a retórica da perda poderia ser tomada como um mecanismo que identifica mudanças sociais em curso sobre padrões de gênero e família como uma das ameaças do tempo presente (Vital da Cunha, 2020). A demanda pela recuperação de valores morais de referência, da autoridade, se anuncia pelos propagadores dessa retórica como recurso eficaz no combate àqueles que são identificados como riscos na atualidade. Uma melancolia em relação ao passado ocupa mentes e corações reverberando em comportamentos que negam novas composições sociais e até mesmo direitos alcançados por determinados grupos. Para Wark, as perdas não se circunscrevem ao campo moral. O artista acentua o esmaecimento dos sentidos, das motivações para a vida cotidiana. Seu trabalho seria, em alguma medida, uma via de acesso ao sonho, à utopia, uma forma de transcender à realidade social tão cara à religião. Nas palavras do artista:

Então eu venho tentando colocar a importância do valor. Que é uma coisa que eu percebo que tá se esfarelando, se acabando, né? E é importante, é muito importante, a fé, o acreditar, a conquista, o sonhar. O sonhar ele é muito importante, sabe?... É complicado, eu acho que cada dia você tem que ter a sua meta, o seu sonho... Eu tento passar muito isso no meu trabalho, sabe? (Wark, 2015).

A Santa Ceia de Cristo segundo Wark

Wark revela grande apreço pela transformação de lixo e de ruínas como meio de crítica à globalização. Em sua tela *Apocalypse* (imagem 9), sua elaboração sobre esta questão atinge um ponto alto. Em suas palavras:

Esse aqui [mostrando a obra] estava num prédio abandonado que eu fui com outro camarada meu fazer umas artes lá e aí tinha esse quadro aqui também velho, surrado, que ninguém dava nada pelo quadro. E nesse quadro que um amigo me vendeu, esse catador, eu peguei e deixei lá no ateliê um tempo e depois eu comecei a colocar importância dentro desse quadro. Aí eu pensei: “Por que não colocar uma Santa Ceia atual assim do nosso tempo, sabe?”. (Wark, 2015).

Imagem 9 – Quadro *Apocalypse*, de Wark da Rocinha, 2015



Autor: Henrique Pinho.

Ele se pergunta sobre o que deveria estar representado em *A Última Ceia* se fosse feita hoje, mais de quinhentos anos depois de seu original ser pintado em uma parede do convento de Santa Maria delle Grazie, em Milão. Da Vinci trouxe na obra (feita entre 1494 e 1498) uma passagem do evangelho de João na qual Jesus anunciava aos apóstolos que seria traído por um dos que ali estavam presentes. O original já passou por inúmeros restauros, evidenciados, na década de 1990, por um trabalho minucioso em que identificaram cinco camadas de tinta sobre o afresco.¹⁵

Na adaptação feita por Wark em uma réplica da obra de Da Vinci, são apresentados cardeais, políticos, ícones pop. Nela, são treze os apóstolos: um político do PT; um Chapolin Colorado; um representante da FIFA; o Tio Sam no lugar que Judas Iscariotes ocupa no original de Da Vinci. Jesus tem uma TV no lugar da cabeça. Ao seu lado, um black bloc. Alguns dos apóstolos estão olhando celulares em suas mãos, pacotes de batata frita de um dos mais conhecidos fast-foods do mundo, McDonald's, estão sobre a mesa. No ar, flutuam símbolos do Facebook, Twitter, WhatsApp. Red Bull e Coca Cola são as bebidas presentes. À frente de todos, na mesa, um globo terrestre que se dissolve como uma imagem surrealista. Da janela, é possível ver aviões e um helicóptero. Parece que deles saem mísseis, o que sugere um cenário de guerra (no original de Da Vinci aparece um entardecer bucólico). Diante da mesa, sorrateiramente saindo debaixo de um manto, Peppa Pig, conhecido personagem infantil criado no Reino Unido.

Ao converter *A Última Ceia* em *Apocalipse*, Wark lança mão da ironia de modo que os apóstolos da história sagrada são substituídos por personagens da cultura pop, personalidades públicas, religiosas, políticas, dos esportes. O ambiente é recheado de símbolos da paisagem cultural digital, saturados em cor, estímulos eletrizantes e ambíguos: excessivamente alegres, como a personagem de desenho infantil ou os corações que sinalizam “curtidas”; excessivamente inquietantes, como os aviões, mísseis e o derretimento do planeta. Longe de sacralizar esses personagens, as transmutações em jogo apostam na inversão mediante a revelação de uma verdade insidiosa: a de que atualmente se esses personagens querem se “fazer passar” por apóstolos e santos, por anjos, na verdade, eles seriam o mal do mundo, como defende Wark:

15 Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-36484529>. Acesso em: 13 out. 2018.

E aí começou a vir o lance dos apóstolos, sabe? Os apóstolos cada um representar um país, cada um representar uma importância. E aí a gente começa a entender o que é que tá acontecendo no mundo, ali está vendo. Fala um pouco da guerra, fala um pouco da tecnologia, fala um pouco também da roubalheira, da falcatura, da honestidade, da justiça que foi comprada... Tem todo um lance que mexe com toda parte e aí eu passei cerca de um mês colocando importâncias e valores, e aí ela deixou de ser Santa Ceia pra se chamar Apocalipse. (Wark, 2015).

Para Wark, as pessoas acreditam “cegamente” naquilo que veem na televisão. Ela se tornou uma “religião”, enquanto sinônimo de “fé cega”. A televisão se torna a nova face e nova voz do filho de deus:

Como é que as pessoas veriam Jesus Cristo hoje, né, cara? O que as pessoas acreditam? Aí virou no caso uma televisão que a mídia consegue, né, passar uma informação, na qual as pessoas pegam aquele conteúdo ali e levam pra sua vida, pro resto da vida, muitas das vezes, né? Acredita de uma forma na mídia que não é brincadeira. (Wark, 2015).

Se, como nos lembra Taussig (1999), o maior segredo público é saber o que não se deve saber e que ao mesmo tempo sua revelação lança uma chama de atenção corrosiva sobre o que se pretendia esconder, somos aqui apresentados à verdadeira face daqueles que seriam os “donos do poder”. O teor e a qualidade dessa crítica podem e devem ser contextualizados. Por um lado, trata-se de uma obra produzida na esteira histórica das jornadas de junho de 2013, em que se avolumou uma contestação difusa da política organizada e diversas formas de poder instituído. Ainda estamos lidando com o espólio desse período para aferir as consequências desse movimento, mas algo se torna cada vez mais consensual: a condenação generalizada da ação política organizada abriu espaço para a emergência de líderes “antiestablishment” e suas retóricas salvacionistas e eventualmente fascistas. Por outro lado, mesmo que difusa, trata-se de uma crítica ao poder instituído, uma afirmação elaborada como ponto fora da curva dentro da produção estética do artista, que, na maioria de suas obras, trabalha a contestação social de forma mais implícita.

Um outro ponto interessante diz respeito à televisão. Ao mesmo tempo que é criticada, enquanto difusora de uma versão deturpada do real vendida como verdade, é uma grande influência na obra do artista, como já mencionado. De todo modo, é interessante pensar também essa crítica à luz da grande chave da transformação social, que aparece fortemente conectada à realidade das famílias residentes em favelas tematizadas por Wark com frequência, sobretudo das mães sobrecarregadas com múltiplas funções de sobrevivência e cuidado. Essas mães e crianças recebem marcadores raciais pontuando e qualificando um registro de luta bastante objetivo.

Em entrevista realizada com Wark posteriormente ao movimento “Vidas negras importam”, cujo centro de dispersão foram os EUA com repercussões em diferentes países do globo, as transformações realizadas ou esperadas pelo artista se revelaram por essa temática racial. Segundo Wark:

Atualmente estou falando sobre o racismo. Qualquer fase que esteja passando a sociedade me intriga. Eu sou negro e eu sei o que é ser preto num país como o Brasil que é totalmente preconceituoso. Então eu estou abordando este tema agora. Estou me sentindo mais confortável. Eu estou estudando um pouco sobre isso e invadindo um pouco mais esta fase. Momentos atrás eu estava estudando outras fases, outros tipos de textura, até mesmo um pouco sobre a história da arte... mas quando eu vou pra rua eu gosto de expressar um pouco sobre o comportamento humano [...] Meu trabalho é um pouco esse: tirar a pesoa da zona de conforto e fazer ter uma reflexão. (Wark, 2020).

Deste modo, o sentido de um chamado¹⁶ para transformar por meio da arte se apresenta no trabalho de Wark em muitas camadas. Desde a estilização de anjos (transformação das referências estéticas mais comuns encontradas em obras de arte, cadernos, lápides e no mercado publicitário para uma adaptada ao grafite com cores e formas próprios), passando pela transformação de espaços e materiais degradados

16 Parte deste caráter até messiânico surge na entrevista de 2020: “O que a sociedade vai pensar é um pensamento que eu não desfruto tanto quanto. Pode me desconcentrar do que eu tenho para fazer nesta minha passagem pela vida, nesta minha passagem pela terra, pelo mundo. Então eu tenho uma mensagem para deixar. E isso pode ser atrapalhado pelo que os outros pensam em relação ao que eu faço. E aí deixar para os curadores, para os críticos, aí sim vai ser o papel deles. Falar sobre o meu trabalho: o que eles pensam, o que eles acham. O meu trabalho é deixar a arte falar por si só” (Wark, 2020).

em peças com valor afetivo e no mercado das artes, até o desejo de transformar o receptor e a sociedade com base em uma mensagem a um só tempo crítica e motivacional. Somada a essas dimensões, emerge outra na qual o desejo de transformação direta na vida das pessoas é direcionado para uma atuação coletiva em um projeto social com sede na Rocinha, sua favela de origem (@warkinstituto), reforçando o caráter potencialmente educativo da arte.

Esta visão reveladora de um caráter edificador, muito frequente no universo da educação artística, por exemplo, tende a enfatizar o papel da arte como “instrumento terapêutico, capaz de melhorar as relações entre os indivíduos e o coletivo” e mesmo “capaz de suscitar o desenvolvimento pessoal, de indicar o caminho para uma plenitude harmoniosa” (Coli, 2004, p. 19). Porém, como destaca o professor de História da Arte Jorge Coli, ela “pode ser um peso e uma maldição para os criadores, portas para a angústia mais terrível” (2004, p. 19). Coli chama a atenção para a ambiguidade da arte e que se ela tem algum poder de cura também pode ser um flerte com o abismo. Esse sentido cáustico e de ruptura (com as correntes anteriores, com os poderes instituídos, com o sistema), de “desconstrução sistemática dos quadros mentais delimitando tradicionalmente as fronteiras da arte” (Heinich, 1997), tem sido enfatizado por artistas, críticos e historiadores para reforçar o compromisso da arte contemporânea com a desestabilização de verdades e certezas. Sua vertente moderna já possuía esse sentido, potencializado na contemporânea.

Num plano complementar, a crítica a uma função terapêutica da arte pode ser compreendida como parte de uma condenação mais geral à atribuição de qualquer função a ela. Defender uma finalidade específica vai contra a ideia da arte pela arte, sinônimo da expressão da interioridade, sem valoração ética ou moral, que se suporta como instância autônoma da vida social (Heinich, 2005). Por outro lado, não podemos deixar de notar uma mudança nos ventos, baseada em novas modalidades de engajamento, no chamado ativismo e nas novas linguagens criativas em ascensão, na chave do protesto e da transformação social (Raposo, 2015; Stubs; Teixeira-Filho; Lessa, 2018). A abertura para o diálogo com as expressões artísticas vindas da rua teve

um papel importante nesse processo, convertendo a arte em uma plataforma para engajamentos políticos e identitários com variadas agendas (Didi-Huberman, 2017; Grunvald, 2019). Desse modo, vemos emergir uma produção artística interessada em explorar linguagens, meios, superfícies, mas também rever imagens consagradas como *A Última Ceia* e transformar o mundo. Transformação que pode se consumir em múltiplos sentidos.

Entre arte, religião e política

Os anjos de Wark contam histórias. Certamente não a história dos vencedores, como denunciava Benjamin sobre a história oficial. Tampouco seriam a história de derrotados, mas de pessoas para as quais a categoria luta compõe o modo de ação cotidiano (Comerford, 1999). São mulheres e crianças desamparadas socialmente que encontram em seus iguais redes de apoio fundamentais. Essas pessoas e suas lutas emergem sob uma estética animada por cores e sacralizada pela forma em que se revelam.

Com sua arte, Wark busca transformar vidas seja pela comunicação de suas obras com os apreciadores urbanos, seja, ainda, pelo engajamento no trabalho social que realiza na favela da Rocinha há quase uma década. Neste sentido, como na interpretação de Benjamin sobre o anjo de Paul Klee, os anjos de Wark questionam o presente. Nas entrevistas realizadas com o artista, esse presente seria marcado por profundas desigualdades sociais, pelo descaso político, por um modelo econômico excludente.¹⁷ Sonho, nostalgia, ludicidade e ação política seriam elementos no tratamento deste presente apontando novas formas de existência possíveis.

Como grafiteiro, expressou inúmeras vezes o anseio de transformar pessoas, mas também a cidade. Acreditava que seu trabalho poderia levar beleza a espaços degradados e ruínas. As reflexões de Simmel no texto “A Ruína” (1998 [1911]) parecem singularmente potentes para

¹⁷ O trabalho de Wark se aproxima de Guyodo e dos *Atis Rezistans* (artistas em resistência) apresentados no capítulo de Fernanda Peixoto e Julia Goyatá nesta coletânea. Em ambos os casos, uma forte adesão entre arte e território (no qual emergem questões sociais a serem transformadas, segundo desejo dos artistas) e o uso de materiais como lixo, escombros. Chama atenção igualmente o recurso a imagens, objetos ou materiais religiosos sem que essa dimensão seja explorada diretamente pelos artistas.

analisar esta faceta da noção de transformação na obra de Wark. No texto, Simmel apresenta uma rica reflexão sobre processos de transformação de ruínas num jogo entre vontade do espírito e necessidade da natureza. Segundo o autor, embora algumas edificações antigas possam ser consideradas ruínas, em sua acepção, a sua existência e sedução específicas estão determinadas pela ação da natureza sobre a matéria produzida pelo humano. Em algumas ruínas urbanas, os homens exerceriam uma espécie de passividade positiva que, para Simmel, seria perceptível na situação em que ruínas são habitadas por pessoas que não impedem o curso da natureza, antes, deixam-no fluir.

A intervenção de Wark em ruínas aponta para uma atividade positiva do artista sobre a matéria, para usar os termos de Simmel. Neste caso, uma alma lhe é despejada, uma energia, uma luz, passando, assim, a compor uma nova presença no entorno. Sua atividade crítica combina representações do contexto com elementos humorados trazidos (ou não) da própria memória do artista.¹⁸ A utilização do humor em algumas obras de Wark em ruínas ou outros espaços da cidade retomaria um sentido inicialmente presente em seu uso na história ocidental: forma de ironia e crítica social das margens em relação ao establishment. Humor e ludicidade combinados em uma arte que quer se comunicar com indivíduos e com a sociedade.

A transformação da cidade cinza e caótica em uma territorialidade nova, motivacional, inspiradora de sonhos e fé, ainda que de modo efêmero, compõe os anseios do artista. Desejo explícito de que suas pinturas exerçam uma agência sobre o ambiente, sobre as pessoas. Transformar a cidade por um movimento espiritual e artístico integrando em si dimensões sociais e políticas, não as excluindo em um esforço de separação entre esferas, mas como um composto no qual a arte seria ao mesmo tempo missão e fruição da alma.

Sem pretender fazer arte religiosa, Wark alude a este universo seja pela mobilização de uma referência tão cara ao judaísmo e ao cristia-

¹⁸ O humor vem sendo cada vez mais abordado na bibliografia especializada como mecanismo de ação política. Assim, para Roperto (2010), o humor emerge como uma forma de arte, ferramenta para crítica aos poderes estabelecidos nas sociedades democráticas. Na antiguidade grega, por exemplo, o humor foi usado como parte de estratégias satíricas e irônicas do povo para criticar os maus governos. No entanto, nem sempre foi mobilizado pelas vozes dissonantes de cada período. Neste sentido, o humor foi usado como parte das estratégias de elites para entreter e agradar as pessoas ou dissuadi-las de criticar o poder estabelecido, como nos lembram Zepeda, Franco e Preciado (2014, p. 246).

nismo, como já dissemos em momento anterior no texto, seja pela pretensão à transformação de pessoas e suas vidas, de ambientes por uma energia positivada. Observa-se que, na modernidade, as artes também buscam desempenhar esse papel transformador. Como em Schumann (apud Kandinsky, 1996, p. 30): “Projetar a luz nas profundezas do coração humano, eis a vocação do artista”. Afinado a esse sentido vocacionado, Wark se percebe como um fio condutor entre uma energia transcendente que se materializa em formas variadas de anjos por sua mediação. Um tenso jogo de ocultação e revelação do religioso se anuncia. Se por um lado rechaça qualquer emergência religiosa em seus trabalhos, em consonância com os ventos secularizantes, por outro, investe na aproximação de sua criação a energias, próprias e transcendentais. Este reforço do caráter místico, espiritual, fortalece o capital de Wark tendo referência, inclusive, na obra de artistas consagrados. A valorização da espiritualidade em detrimento da religião é uma tendência observada não só nas artes, mas, igualmente, em outros campos da vida social, nos fazendo refletir sobre processos de “limpeza moral” da religião no mundo contemporâneo e que lhe permitiriam sobreviver em uma forma pós-estrutural, não institucionalizada, plural, secularizada.

Como vimos ao longo do texto, se o engajamento religioso recebe um sinal negativo na *street art*, o mesmo não se pode dizer em relação à política. O compromisso político do artista e seu anseio de motivar os receptores, transformando as cidades e eles, mediante cores e formas, somam positivamente na carreira do artista integrando os aspectos que tornam o trabalho de Wark singular em meio a tantos outros grafites presentes no cenário urbano carioca.

Referências Bibliográficas

AGUIAR, T. B.; PEREIRA, T. E. V. Comenius e o poder instrutivo dos anjos. *Revista Brasileira da História da Educação*, Maringá, v. 18, p. 1-25, 2018.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas, vol. I* – Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CALDEIRA, T. P. R. Inscrição e Circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 94, p. 31-67, 2012.

CAMPOS, R. Liberta o herói que há em ti. *Tempo Social* - revista de sociologia da USP, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 205-225, 2013.

CAMPOS, R. O espaço e o tempo do graffiti e da street art. *Cidades, comunidades e territórios*, Lisboa, n. 34, p. 1-16, 2017.

COMENIUS, J. A. *Didática magna*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

COMERFORD, J. C. *Fazendo a Luta: Sociabilidade, Falas e Rituais na Construção de Organizações Camponesas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Núcleo de Antropologia da Política, 1999. (Coleção Antropologia da Política, 5).

CRAPANZANO, V. Horizontes imaginativos e o aquém e o além. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 48, n. 1, p. 363-384, 2005.

DABUL, L. Artes plásticas em feira de artesanato: venda, criação e os olhos para ver a arte. *Revista Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 163-183, 2014.

DE LA TORRE, R. La Virgen de los mil y un rostros: del mimetismo colonizador al ultrabarroco guadalupano. In: GIUMBELLI, E.; PEIXOTO, F. (org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: Aba Publicações, 2021. p. 19-54.

DIDI-HUBERMAN, G. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc Sao Paulo, 2017.

DIÓGENES, G. Entre cidades materiais e digitais: esboços de uma etnografia dos fluxos da arte urbana em Lisboa. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 46, n. 1, p. 43-67, jan./jun. 2015.

ELKINS, J.; MORGAN, D. *Re-Enchantment* (The art seminar, vol. 7). New York/London: Routledge, 2009.

FERNANDES, S. Juventude nas Igrejas e fora delas: crenças, percepções da política e (des) vinculações. *Tômo*, Aracaju, n. 14, p. 99-126, 2009.

FERNANDES, S. Marcos definidores da condição juvenil para católicos e pentecostais na Baixada Fluminense. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 96-125, 2011.

- FIENI, D. Graffiti and street art in Paris. In: ROSS, J. I. (org.). *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. New York: Routledge, 2016.
- FUNARI, P. P. A. Considerações sobre as “Teses sobre Filosofia da História” de Walter Benjamin. *Crítica Marxista*, Campinas, n. 3, p. 45-53, 1996.
- YATES, F. A. *O iluminismo Rosa-cruz*. São Paulo: Pensamento, 1972.
- GRUNVALD, V. Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 25, n. 55, p. 263-290, 2019.
- HEINICH, N. *L'art contemporain exposé aux rejets*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1997.
- HEINICH, N. *L'Élite artiste*. Excellence et singularité en régime démocratique. Paris: Éditions Gallimard, 2005.
- HILSDORE, M. L. S. *O aparecimento da escola moderna*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- INGOLD, T. *Lines: a brief history*. London/New York: Routledge, 2007.
- KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LEIRIS, M. O sagrado na vida cotidiana. *Debates do NER*, Porto Alegre, v. 1, n. 3, p. 15-25, 2017 [1938].
- LIEBAUT, M. L'artification du graffiti et ses dispositifs. In: HEINICH, N.; SHAPIRO, R. (org.). *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012. p. 151-169.
- MÁRQUEZ, I.; TOSCA, S. Playing with the city: street art and videogames. *Arte, Individuo y Sociedad*, Madri, v. 29, n. 1, p. 105-120, 2017.
- MAUSS, M. As técnicas do corpo. In: MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naif, 2003 [1934]. p. 399-422.
- MAZZEI, B. Il Cubiculo dell'Annunciazione nelle catacombe di Priscilla: Nuove osservazioni alla luce dei recenti restauri. *Rivista di Archeologia Cristiana*, Vaticano, n. 75, p. 233-280, 1999.

MORGAN, D. Introduction: Enchantment, Disenchantment, Re-Enchantment. In: ELKINS, J.; MORGAN. *Re-Enchantment* (The art seminar, vol. 7). New York/London: Routledge, 2009.

NOVAES, R. Os jovens sem Religião. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 52, p. 321-330, 2004.

NOVAES, R. Juventude e Religião: sinais do tempo experimentado. *Interseções* (UERJ), Ri de Janeiro, v. 20, p. 351-368, 2018.

OLIVEIRA, G. R. C. *PiXadores, torcedores, bate-bolas e funkeiros: doses do enigma no reino da humanidade esclarecida*. 2015. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015

OLIVEIRA, P. L. Matisse e a religião da arte. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 35, n. 104, 2020.

PEIXOTO, F. A.; GOYATÁ, J. V. Circulações e aparecimentos da forma altar entre arte e religião. In: GIUMBELLI, E.; PEIXOTO, F. (org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: Aba Publicações, 2021. p. 55-86.

PEREIRA, A. B. As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. *Lua Nova*, São Paulo, n. 79, p. 143-162, p. 1-21, 2010.

PEREIRA, A. B. *Um rolê pela cidade de riscos: leituras da pichação em São Paulo*. São Carlos: EdUFSCAR, 2018.

PIRES, E. M.; SANTOS, F. A. A cidade de São Paulo e suas dinâmicas: graffiti, Lei Cidade Limpa e publicidade urbana. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 26, p. 1-27, 2018.

PINHO, H. *Entre anjos e ratos: trajetórias, mediações e manobras no graffiti carioca*. 2018. Monografia (Curso de Sociologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

PIZZINATO, A.; TEDESCO, P. C.; HAMANN, C. Intervenções visuais urbanas: sensibilidade(s) em arte, graffite e pichação. *Psicologia & Sociedade*, Recife, v. 29, p. 1-10, 2017.

PROVERBIO, C. *La figura dell'angelo nella civiltà paleocristiana* Assis, Itália: Editrice Tau, 2007.

RAPOSO, P. Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

ROSS, J. I. (org.). *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. New York: Routledge, 2016.

SOUZA, A. L. S. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011

SCHOLEM, G. *Correspondência*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. (Debates, v. 249).

SIMMEL, G. A Ruína. In: SOUZA, J.; ÖELZE, B. (org.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998 [1911]. p. 137-144.

SOARES, L. E. O autor e seu duplo: a psicografia e as proezas do simulacro. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 121-140, 1979.

STUBS, R.; TEIXEIRA-FILHO, F.; LESSA, P. Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 2, p. 1-19, 2018.

TAUSSIG, M. *Defacement – Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford/California: Stanford University Press, 1999.

TIBURI, M. Direito Visual à Cidade: a estética da Pixação e o caso de São Paulo. *Revista Ensaios*, São Paulo, p. 39-53, 2013.

VALJAKKA, M. Contesting transcultural trends: emerging self-identities and urban art images in Hong Kong. In: ROSS, J. I. (org.). *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. New York: Routledge, 2016. p. 372-388.

VITAL DA CUNHA, C. Religião, grafite e projetos de cidade: embates entre “cristianismo da batalha” e “cristianismo motivacional” na arte efêmera urbana. *Revista Ponto Urbe*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 1-21, 2014.

VITAL DA CUNHA, C. Grafites do amor, da paz e da alegria na cidade Olímpica: interfaces entre política, arte e religião no Rio 2016. *Revista Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 53, n. 3, p. 499-507, set./dez. 2017.

VITAL DA CUNHA, C. Retórica da perda e os Aliados dos Evangélicos na política brasileira. In: GUADALUPE, J. L. P.; BRENDA, C. (org.). *Novo ativismo político no Brasil: os evangélicos do século XXI*. Rio de Janeiro: Konrad Adenauer Stiftung, 2020. p. 237-256.

WILSON, J. Z. Prison inmate graffiti. In: ROSS, J. I. (org.). *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. New York: Routledge, 2016. p. 61-77.

ZEPEDA, A. V.; FRANCO, D. A. H.; PRECIADO, O. A. P. O humor na estratégia de persuasão durante as campanhas eleitorais. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 13, p. 245-258, jan./abr. 2014.

Jornais consultados

CAMPOAMOR, D. Why we reach for nostalgia in times of crisis. *The New York Times*, New York, 28 jul. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/07/28/smarter-living/coronavirus-nostalgia.html>. Acesso em: 28 jul. 2020.

COLI, J. Pequenos e grandes. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 2004. Caderno Mais, Seção Ponto de Fuga, p. 19.

Sites consultados

ANJOS na rua... 20 set. 2019. Instagram: @warkrocinha. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B2oSNS-IDfp/>. Acesso em: 27 set. 2020.

O QUEBRA-CABEÇA de Da Vinci: como foi a restauração de obra-prima que levou 20 anos. In: *BBB News Brasil*, 8 jun. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-36484529>. Acesso em: 13 out. 2018.

OS ANJOS que ilustram muros do Rio de Janeiro – e seu criador. In: *BBB News Brasil*, 12 ago. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-37054714>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ROPERTO, J. Humor político. In: *Monografias.com*. Disponível em: <http://www.monografias.com/trabajos15/humor-politico/humor-politico.shtml>. Acesso em: 14 jul. 2020.

WARK Rocinha. Disponível em: <http://wark-rocinha.blogspot.com/>. Acesso em: 14 ago. 2020.

Entrevistas

WARK DA ROCINHA. Entrevista concedida a Henrique Pinho, Rio de Janeiro, 2015.

WARK DA ROCINHA. Entrevista concedida a Christina Vital da Cunha e Paola Lins de Oliveira, via internet, 2020.

DO HOLOCAUSTO À TERRA PROMETIDA: A CRIAÇÃO DE UM MEMORIAL NA PAISAGEM CARIOCA¹

Edilson Pereira

*Toda a história evangélica está escrita sobre o solo.
Maurice Halbwachs (1990, p. 380)*

Imagem 1 – Divulgação do Memorial do Holocausto do Rio



Fonte: Instituto de Desenvolvimento e Gestão (2020).

Desponta na paisagem carioca um novo monumento: o Memorial às Vítimas do Holocausto. Em contraste com outros memoriais do gênero existentes no Brasil, como o de São Paulo, que é circunscrito ao interior de uma antiga sinagoga, o exemplar carioca se localiza em área pública, no Morro do Pasmado, em Botafogo (imagem 1). Nesse local, ele se avizinha a dois grandes símbolos da cidade: o Cristo Redentor e a pedra do Pão de Açúcar, introduzindo-se como um novo ponto de atenção no horizonte. Situado em um mirante próximo à baía da

¹ Uma versão desta análise foi apresentada na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, em 2020, no grupo de trabalho Religião e Materialidades: novos horizontes empíricos e desafios teóricos, coordenado por Renata de Castro Menezes e Rodrigo Toniol. Agradeço a interlocução e, no MARES, especialmente a Emerson Giumbelli e Fernanda Arêas Peixoto pelos generosos comentários ao texto.

Guanabara, ele ocupa uma posição privilegiada para ser visto ao longe e, dele, poder contemplar o entorno urbano – que passa a ser mediado simbólica e materialmente pelo tema do Holocausto.

Analiso neste capítulo as condições de criação do memorial, considerando os atores que se interligam desde seu projeto até sua edificação recente. O texto é organizado com base nos principais agentes relacionados com a biografia do memorial e do local onde ele foi instalado, incluindo políticos, comunidades étnico-religiosas, arquitetos, especialistas do patrimônio, moradores do bairro, curadores etc. Além de ter feito algumas idas ao canteiro de obras, baseio minha análise no levantamento de materiais textuais e imagéticos que ressaltam sua dimensão de artefato construído por meio do poder público. Este é, aliás, um elemento determinante da existência do próprio memorial, que levou décadas para sair do papel e ser erigido com o apoio do prefeito municipal e bispo licenciado da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), Marcelo Crivella (mandato 2017-2020).

Dentro das redes acionadas pelo novo equipamento urbano, seguirei três frentes principais. A primeira engloba representantes da comunidade judaica no Rio, incluindo o deputado estadual Gerson Bergher (falecido em 2016), responsável pela proposta de realização de um concurso para a construção do Memorial no fim dos anos 1990, e sua viúva, a vereadora Teresa Bergher, que integrava a gestão de Crivella quando a pedra fundamental das obras foi lançada, em 2017. Em contraposição a eles, o segundo grupo se compõe pelos críticos do local escolhido para a edificação, em sua maioria profissionais vinculados aos órgãos de proteção do patrimônio cultural e paisagístico. Esses atores argumentam que o memorial foi projetado originalmente para ser instalado ao nível do mar, e não no alto de um morro. Com sua transposição para o mirante do Pasmado, o equipamento se destacaria e afetaria negativamente a paisagem patrimonializada pela Unesco – a mesma que se tornou, historicamente, uma metonímia da “cidade maravilhosa”. Na perspectiva do patrimônio, o cerne do problema criado pelo memorial estaria na edificação de um obelisco com mais de 20 metros de altura.

A terceira frente considerada nos aproxima da Igreja Universal, instituição que se consolidou como um dos principais expoentes do

neopentecostalismo internacional e que têm, junto a outras instituições evangélicas, deslocado continuamente as fronteiras entre religião, política e cultura no país. Nos últimos anos, a Universal vem alterando sua identidade visual de modo a enfatizar referências e símbolos do Antigo Testamento e do judaísmo. Dentre eles, destacam-se nos altares de seus templos réplicas das tábuas dos Dez Mandamentos que, segundo a tradição judaica e bíblica, foram entregues por Deus a Moisés em um monte sagrado. Pois bem, na base do totem que se configura como o item de maior destaque do novo memorial carioca está inscrito o mandamento “Não matarás”, remetendo em forma monumental e não figurativa às dez leis divinas.

De maneira análoga a certos monumentos modernos que redefiniram a paisagem e o imaginário associado às cidades que os abrigam (Barthes, 1993), a disposição verticalizada do memorial – com um obelisco no alto de um morro – nos coloca diante de sua potencial transformação em um símbolo urbano que aponta simultaneamente para o céu e para a terra, para o passado (histórico ou bíblico) e para o presente. Nesse sentido, considero que o caso seja interessante pela sua recente materialização em um espaço público e por sua contribuição, enquanto tema de estudo, aos esforços de compreensão das redefinições políticas e religiosas atuais, incluindo sua articulação a dispositivos da memória coletiva e sua expressão estética na cidade.

Localizado entre o Pão de Açúcar e o Cristo Redentor, o memorial interage com o panorama que engloba esses grandes monumentos (naturais e de arquitetura) podendo se contaminar simbolicamente com eles. Sobre o último, em particular, lembro que sua construção há quase um século foi mediada pelo poder público em sintonia com lideranças religiosas, católicas, que descreveram a fixação da grande imagem no alto do Corcovado como se este fosse o seu pedestal, um altar criado pela natureza (Giumbelli, 2014). Já no tempo presente, a relação entre o memorial e seu entorno natural também ganha atenção do poder público. O projeto incluiu, por parte da gestão de Crivella, uma etapa de “requalificação” do morro carioca. No local onde um dia existiu uma favela, a do Pasmado, planeja-se criar um “jardim bíblico”, isto é, uma área verde com árvores, pedras e trilhas que mantenham uma relação

de semelhança com paisagens da Terra Santa – um dispositivo visual de conexão Brasil-Israel que já é utilizado em espaços como o Templo de Salomão, em São Paulo.

Por fim, saliento que o uso do termo Holocausto em vez de *Shoah*, “a catástrofe”, preferido por setores da comunidade judaica internacional para nomear o profundo trauma da perseguição nazista, se justifica pelo fato de que os atores que analiso se valem sempre da primeira expressão. Tal uso reforça, ademais, a dimensão ambivalente do termo, que serve para se referir tanto ao genocídio que marcou o século XX quanto aos procedimentos rituais da tradição judaica, narradas desde as Escrituras. Minha análise, portanto, volta-se menos à literatura especializada sobre os eventos históricos da Segunda Guerra na Europa e mais às interpretações de tais eventos por figuras de destaque no cenário carioca e nacional, observando suas formas de atualização e tradução sensorial.

Holocausto como tema (da) Universal

De madrugada Abraão se levantou
Três dias no deserto caminhou
Ninguém sabia o que ele ia fazer
E o quanto lhe custava obedecer
Guiado pela fé a voz de Deus
Sentiu tornar em cinzas os sonhos seus
Subiu o monte santo Moria
E pôs o próprio filho no altar
E quando Abraão ergueu a mão
Tocou em Deus no céu o coração
E um anjo
Bradou em alta voz [...]
Deus proverá, Deus proverá
Pra quem lutar e mesmo exausto
Entregar a própria vida
No altar do holocausto

Os versos acima compõem a música “Altar do Holocausto”, entoada por um conhecido cantor gospel carioca. Ele atua no meio musical desde 1992, tendo gravado mais de dezesseis álbuns e duzentas canções. Mais recentemente, ele passou a dividir a carreira musical com o emi-

nente cargo de prefeito da cidade do Rio de Janeiro (2017-2020, PRB). Devido à posição assumida no poder público, Marcelo Crivella se licenciou temporariamente da posição de bispo da Igreja Universal do Reino de Deus. Apesar da formalidade da licença demandada para assumir o posto político, Crivella voltou a soltar a voz em 2018, no segundo ano de seu mandato. Cantou para cerca de duas mil pessoas que foram assistir a ele em uma casa de espetáculos situada a poucos metros da Prefeitura Municipal.² Tratava-se de um show promovido com o intuito de angariar fundos para a construção do “Memorial do Holocausto Rio”, também chamado de “Memorial às Vítimas do Holocausto”.

A música entoada pelo prefeito na ocasião recupera a história do Antigo Testamento, na qual Deus ordena a Abraão que sacrifique seu próprio filho, Isaac. O local destinado para o filicídio era o monte Moriá, que reaparece em outras passagens das Escrituras e que, posteriormente, foi o território escolhido para abrigar o Templo de Salomão, um dos reis mais importantes na formação da antiga Israel. No presente, o monte integra a paisagem admirada pelos visitantes do Muro das Lamentações, em Jerusalém. Pois, naquele monte sagrado, Abraão deveria realizar um holocausto, termo derivado do grego *holó-kaustos* – “todo” e “queimado” – que na tradição judaico-cristã assumiu o sentido de sacrifício, de trabalho sagrado. Na história narrada no Pentateuco, isto é, nos cinco livros que compõem a Torá judaica e o início do Antigo Testamento, Abraão sobe ao monte e coloca seu filho no altar. Antes que o sacrifício se cumprisse, porém, um anjo interrompe a mão paterna que avançava com um punhal em direção a Isaac. Por cumprir sua promessa – mesmo interrompida –, Abraão e sua prole são abençoados e se firma a aliança entre a divindade e o primeiro patriarca do povo judeu.

A história antiga faz parte do rol de narrativas acionadas por diferentes religiões, dentro e fora do país³. No contexto brasileiro, a escolha do tema para embalar as canções de Crivella marca um momento de inflexão em sua trajetória pública. Nos idos dos anos 1990, quando iniciou sua carreira, as letras das canções do bispo estavam afinadas com as

2 O “Show da Solidariedade” foi realizado no Espaço Sulamérica, situado próximo à avenida Presidente Vargas, em 14 de junho de 2018.

3 Denominam-se “religiões abraâmicas” as três vertentes monoteístas surgidas no oriente próximo: judaísmo, cristianismo e islamismo. No Brasil, histórias do Antigo Testamento são acionadas tanto por evangélicos, de várias linhagens, quanto por católicos (Pereira, 2014, 2020).

controvérsias nas quais sua igreja se envolveu. Entre elas, a que remete ao episódio conhecido como “o chute na santa”, ocasião na qual um bispo da Universal proferiu um ato iconoclasta contra uma réplica da “padroeira do Brasil”, no dia de sua festa, em 12 de outubro de 1995. O ato transmitido pela Rede Record gerou comoção de católicos e não católicos, com forte repercussão midiática (Giumbelli, 2003). Quatro anos depois, Crivella gravou “Um chute na heresia”, música composta por uma suave melodia de violão acompanhada da canção: “Na minha vida dei um chute na heresia/Houve tanta gritaria de quem ama a idolatria/[...] Se ela é Deus, ela mesmo me castiga/Aparecida, Guadalupe ou Maria”. A música atualizava, em versos, o ato que havia sido proferido primeiro em imagens. Juntos, gesto e canção sinalizavam uma reconfiguração do campo religioso brasileiro na virada do último século.

Nas últimas décadas, a maior visibilidade evangélica no espaço público confirmou a tendência de mudança que se refletia na atuação de lideranças como Crivella. A primeira postura, que se voltava a uma comunidade de fiéis para se contrapor ao mundo secular e à hegemonia católica – recorrendo aos preceitos iconoclastas que remontam ao tempo de Abraão, que “aos seis anos de idade destruiu a oficina de ídolos de seu pai” (Latour, 2008, p. 126) –, passou a coexistir com a ação no mundo da política. Ao ingressarem em partidos e disputas eleitorais, muitas figuras evangélicas e da IURD expandiram seu raio de ação como mediadoras do protagonismo divino, estendendo-o para a esfera pública (Birman, 2012). Elegendo-se por meio dos pleitos democráticos e se articulando com grupos conservadores, eles ascenderam ao patamar de agentes na disputa de projetos políticos para o Rio de Janeiro e para a nação (Vital da Cunha; Lopes; Lui, 2017).

Tal processo é marcado por diferentes formas de articulação entre atores religiosos e não religiosos, permitindo que a heterogeneidade característica do universo evangélico, com suas muitas denominações, passe a dar lugar a uma noção de “evangélico” ou “cristão” que se articula a um discurso de maioria. Os evangélicos aparecem então como um coletivo difuso, que se torna hábil na articulação com outros segmentos, inclusive católicos, para concorrer no delineamento de projetos que acionam certa ideia de “cultura brasileira” – uma cultura, segundo tais atores, que seria inextrincavelmente cristã.

Giumbelli (2008) abordou uma faceta dessa dinâmica ao analisar as investidas evangélicas na “cultura”, como no projeto de lei proposto por Crivella, em 2005, quando ele ocupava o cargo de senador, para inclusão dos “templos” como possíveis beneficiários de recursos da Lei Rouanet. Apesar de o projeto não avançar naquele momento, revelando certa dificuldade dos evangélicos se valerem da noção de cultura para determinados propósitos, seis anos depois a música gospel foi englobada nas políticas da mesma lei “cultural”. Ao se vincular às formas de financiamento da cultura definidas pelo Estado, o “evangélico” deixa de referir à religião exclusivamente, podendo ser pensado tanto como parte de um projeto político amplo quanto uma frente de mercado e entretenimento (Sant’Anna, 2013).

Por essa razão, deve-se compreender a performance de Crivella cantando “Altar do Holocausto”, em 2018, como parte de um movimento maior e mais complexo que articula religião, cultura e política por muitas vias. Uma delas opera uma interessante modificação na forma e na escala daquilo que a literatura especializada chamou de “cultura bíblica” (Velho, 1995; Steil, 1996). Originalmente utilizada para se referir ao imaginário popular brasileiro, sobretudo católico e rural, a noção pode ser atualizada à realidade dos grandes centros urbanos, incluindo suas periferias e práticas de consumo. O acesso ao repertório narrativo e visual da Bíblia, que era feito dentro de igrejas ou grupos religiosos, ganhou nova magnitude – conforme discutido por Jorge Scola (2020), em outro capítulo deste livro. O imaginário bíblico e suas paisagens são acionados em shows e rituais de grande público, na comunicação midiática, no consumo cultural e no turismo religioso. Juntos, esses eventos produzem uma partilha estética (Rancière, 2009) do conteúdo religioso para além dos círculos e usos tradicionais.

Ao mesmo tempo, a popularização do repertório evangélico se realiza com procedimentos seletivos que orientam quais personagens ou enredos devem ser enfatizados e como. Dentro dos inúmeros repertórios e interpretações possíveis de se fazer com base na narrativa bíblica, nota-se que a produção estética e ritual de igrejas como a IURD enfoca temas-chave para a reapropriação contemporânea de elementos da tradição judaica (Pereira, 2020). O processo de valorização cultural

de símbolos e histórias do Antigo Testamento e de políticas do atual Estado de Israel, configurando uma modalidade de filojudaísmo ou sionismo cristão, já se refletia na construção das megacatedrais da Universal, como a Catedral da Fé, no Rio de Janeiro, e o Templo de Salomão paulistano (Gomes, 2011; Mafra, 2011). Em ambos os templos, parte do revestimento foi arrematado com pedras calcárias trazidas dos arredores da Terra Santa, visando estender sua sacralidade e aparência no território brasileiro.⁴

Nesse cenário, a criação do Memorial do Holocausto do Rio assume a posição de uma notável via de expressão do filojudaísmo evangélico – intervindo no espaço público e na paisagem urbana sob o signo da “memória”. Nesse ponto, cabe lembrar que Mafra (2011) havia assinalado a similitude existente entre as estratégias curatoriais empregadas em museus judaicos e a maneira como os assembleianos construíram um de seus memoriais. Segundo a autora (2011, p. 616), ambos estabeleciam um “estilo de materialização da memória” que enfoca a dimensão diaspórica dos coletivos, sejam eles tomados pela sua conjunção étnica e/ou religiosa. Assim como em museus da história judaica, os assembleianos organizavam uma narrativa temporal que enfatizava sua condição de comunidade ou “minorias perseguidas” – um discurso que se reproduz igualmente entre os iurdianos (Camurça, 2020).

No caso da Universal, a história judaica é abordada de maneira a conectá-la com o cristianismo neopentecostal e torná-lo seu herdeiro, criando um sentido de continuidade. Um exemplo interessante desse expediente foi a criação do Centro Cultural Jerusalém em 2008, em área contígua à Catedral de Del Castilho, na zona norte carioca. Em sua autodescrição, o centro se identifica “como um espaço proativo de apoio à educação e desenvolvimento cultural do Rio de Janeiro. Construído, para discutir arte, cultura da imagem, educação e práticas curatoriais”.⁵ O projeto, de autoria de Crivella, inclui entre suas atrações “a maquete da cidade de Jerusalém do século I d. C.”, replicando um protótipo israelense. Ao lado da detalhada reprodução da cidade em miniatura, os visitantes

4 O obelisco do memorial carioca foi recoberto com blocos de granito em tonalidade amarelada, próxima à coloração que caracteriza as pedras trazidas de Israel. No caso do templo paulistano, o maior da IURD, as pedras calcárias foram importadas da cidade de Hebron, que abriga o Túmulo dos Patriarcas com os restos mortais de Abraão. Ver: <https://noticias.uol.com.br/colunas/rogerio-gentile/2020/10/14/tribunal-isenta-universal-de-pagar-imposto-por-pedras-consideradas-sagradas.htm/>. Acesso em: 15 out. 2020.

5 Disponível em: <http://centroculturaljerusalem.com.br/about-2/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

acessam uma exposição com textos e imagens que resumem a história (bíblica e não bíblica) de Israel até o tempo presente, incluindo a perseguição nazista na Europa. Desde 2009, o centro cultural se configura como um “ponto turístico oficial” do estado do Rio de Janeiro (lei nº 5.375). E embora a conexão espacial e temática com a IURD seja evidente no caso desse centro, deve-se atentar que sua autodescrição dá mais ênfase à dimensão “cultural” e “educacional” do que à “religiosa”.

Esse é um dado interessante para voltarmos nossa atenção ao Memorial do Holocausto do Rio, posto que ele expande a rede de instituições interessadas na sua construção e existência. A cerimônia de lançamento da pedra fundamental do memorial, em 14 de julho de 2017 – cerca de um ano antes do show gospel do prefeito – oferece um indício da multiplicidade de atores envolvidos no projeto que se iniciava formalmente. Junto ao chefe do Executivo e seus assessores, os convidados de destaque da ocasião incluíam o embaixador de Israel, Yossi Shelly, o presidente da Federação Israelita do Estado do Rio de Janeiro (FIERJ), Herry Rosenberg, a Secretária Municipal de Assistência Social e Direitos Humanos, Teresa Bergher, o arquiteto idealizador do projeto, André Orioli, e a cantora israelita Varda, que havia se apresentado anteriormente no Templo de Salomão.

A divulgação oficial do evento afirmava que o monumento iria inserir o Rio de Janeiro no rol de metrópoles “que rendem homenagens às vítimas do genocídio nazista, como Paris, Berlim, Nova York, Washington e Londres”.⁶ No mesmo dia, o Diário Oficial do Município informava que

[O memorial] contará com anfiteatro, galeria para exposição e sala de mídia digital. A construção do memorial está prevista na lei 4665, promulgada em 2007, de autoria de Teresa Bergher. O local terá rampas de acesso, área para solenidades, galeria circular com três divisões, abrigando a galeria da Memória, com 300 m², espaço de mídias interativas de 182 m², auditório para 130 pessoas.⁷

Abordarei adiante o caminho desde a idealização até a implementação do projeto. Por ora, gostaria de voltar a atenção para o seu lança-

6 “Crivella lança pedra fundamental do Memorial às Vítimas do Holocausto”, de 14 de julho de 2017. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=7169691>. Acesso em: 10 ago. 2020.

7 Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 82, sexta-feira, 14 jul. 2017. Disponível em: <https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/3476/#/p:1/e:3476/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

mento pelo poder público. No evento, havia um considerável número de pessoas vinculadas à comunidade judaica carioca, cuja participação no rito colaborava para dar o tom dos discursos que apresentavam os judeus como vítimas exemplares do Holocausto. Ao mesmo tempo, figuras como a então Secretária de Direitos Humanos ressaltavam que o rol de vítimas homenageadas pelo memorial seria amplo, incluindo “homossexuais, ciganos, deficientes físicos e testemunhas de Jeová”.⁸ Exclamando “Holocausto, nunca mais!” em coro com os presentes, o prefeito fazia ressoar um slogan que tem sido utilizado por vários apoiadores do projeto, independentemente de sua vinculação efetiva com as vítimas (judaicas ou não) do nazismo.

De fato, a aproximação de Crivella com a causa e a história judaica é anterior à sua atuação como prefeito. A partir de 2002, quando passou a dividir a carreira de cantor com a política ocupando a cadeira de senador pelo Rio de Janeiro, ele fez vários pronunciamentos sobre o tema. Em 2006, Crivella discursou no plenário sobre a participação do Brasil na autoria da resolução da ONU que instituiu o dia 27 de janeiro como o Dia Internacional de Recordação das Vítimas do Holocausto. Na ocasião, o senador defendeu a tese de que relembrar a história era necessário para evitar a sua repetição. Embora ele estivesse imbuído de sua *persona* política, sua interpretação dos acontecimentos históricos estava em sintonia com a perspectiva religiosa de suas canções. Segundo Crivella: “A morte de milhões de judeus, assim como a morte de muitos outros milhões de pessoas, deve ser vista como *imolação de mártires no altar* da construção de um planeta mais harmônico e justo. Martírio que não se deve repetir”.⁹ (grifo nosso).

Nessa fala, os fatos que marcaram o século XX são abordados como uma situação negativa e exemplar que deve ser convertida em aprendizado às novas gerações, independentemente de sua origem ou identidade étnico-religiosa. Assim como no caso dos “evangélicos”, a noção de “vítimas” e mesmo a do “Holocausto” têm sido objeto de várias apropriações, servindo para se referir a um coletivo ou comunidade

8 “Botafogo vai ter Memorial às Vítimas do Holocausto”, de 15 de julho de 2017. Disponível em: <https://diariodorio.com/botafogo-vai-ter-memorial-as-vitimas-do-holocausto/>. Acesso em: 10 ago. 2020. Em outras notícias da época e posteriores, a vereadora Teresa Bergher reiterou essa lista e, algumas vezes, incluiu “negros” e “inimigos políticos” como parte das vítimas em questão, sem mencionar “comunistas” entretanto.

9 Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/texto/359731/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

particular, notadamente a judaica, bem como para evocar uma figura difusa, mas bastante adequada para as instâncias de ação política na esfera pública, que repercute uma noção de humanidade. Naquele discurso, o senador dizia que “relembrar essa data é um dever de todos nós, que buscamos a sobrevivência e a perenidade como espécie humana”.

No ano seguinte, Crivella tomou o microfone do Senado para homenagear o *Rosh Hashaná*, o ano novo hebraico. Na ocasião, ele fez uma síntese dos eventos mais relevantes da história do Antigo Testamento e explicou aos colegas que “nós estamos no ano 2007 depois de Cristo, e eles [os judeus] estão no ano 5768”.¹⁰ Em 2008, o senador voltou a contar a história de Israel, partindo de Abraão e da Bíblia para avançar ao contexto histórico da Segunda Guerra.¹¹ Em 2010, já no segundo mandato como senador, Crivella continuou tematizando a narrativa bíblica e histórica israelense. Ele discursou sobre os vínculos estabelecidos entre aquele país e o Brasil, referindo-se a posições compartilhadas no plano político e ao interesse turístico manifestado por muitos brasileiros na Terra Santa. Além disso, suas falas destacavam as datas oficiais que visam produzir memória sobre a participação judaica na história brasileira, como o Dia da Imigração Judaica, definido para 18 de março (lei nº 12.124).¹²

Em conjunto, seus discursos e projetos indicam que fosse como senador, como cantor ou como bispo (que viajou para Israel dezenas de vezes), havia de sua parte uma afinidade manifesta com certas questões judaicas antes de sua eleição a prefeito do Rio de Janeiro. Assim, ao encabeçar a chefia do Executivo e presidir o lançamento da pedra fundamental do Memorial do Holocausto, Crivella aprofundava uma relação específica mantida com o judaísmo e com setores da comunidade judaica. Nessa relação, os atores da IURD, entre outros cristãos, atuam como sujeitos políticos que partilham estéticas e a “ideia da história como destino comum” (Rancière, 2009, p. 58), da qual participam como agentes, influenciando em projetos públicos de produção de memória. Eles mediam e reposicionam fronteiras político-culturais-re-

10 Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/texto/370057>. Acesso em: 10 ago. 2020.

11 Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/texto/373807>. Acesso em: 10 ago. 2020.

12 Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/texto/387042>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ligiosas ao reconstituir a história do Holocausto de maneira a conectar a narrativa historiográfica moderna com elementos de uma escatologia baseada em símbolos e lugares da tradição judaico-cristã.

Arquitetura de um projeto judaico

Na cerimônia de lançamento da pedra fundamental antes mencionada, Teresa Bergher figurava como Secretária de Assistência Social e Direitos Humanos do município, cargo assumido em 2017, no início do governo Crivella. Embora eles estivessem unidos naquele momento, a história de suas motivações para apoiar a construção do memorial era distinta uma da outra. De sua parte, Teresa acumulava uma trajetória de vários mandatos como vereadora municipal (PSDB), dando prosseguimento à vocação e aos projetos iniciados pelo seu falecido marido Gerson Bergher (1925-2016). Gerson era filho de imigrantes de origem judaica, formado em medicina e foi vereador do Rio por três mandatos (PSDB), dos anos 1990 ao início dos 2000, sendo depois eleito deputado estadual. Num discurso em sua homenagem, o ex-prefeito carioca Cesar Maia disse que “nenhum político fez a representação da sua base” como ele.¹³

Na primeira gestão de Maia (1993-1996), Gerson estava em sintonia com a nova política de urbanismo que passava a se valer da legislação ambiental para evitar a ocupação de diferentes áreas urbanas por favelas, então designadas pelo poder público como uma “ameaça ambiental” (Compans, 2007). Depois da inauguração da Secretaria Municipal do Meio Ambiente, em 1994, a Prefeitura passou a utilizar a legislação condizente com tal órgão para criar unidades de conservação e tombá-las via Executivo municipal, definindo-as como áreas não edificantes. Nessa conjuntura, Gerson assinou o projeto de lei para criação do Parque Bosque Jerusalém na Barra da Tijuca (lei nº 2.331/95) e fez campanha para a criação do Parque Yitzhak Rabin, em Botafogo (decreto municipal nº 14.457/95), ambos aprovados.

No mandato seguinte, já sob a gestão de Luiz Paulo Conde (1997-2000), Gerson propõe à Prefeitura a realização de um concurso de projetos para a construção de um memorial às vítimas do Holocausto. Ideia

¹³Disponível em: <https://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/discvot.nsf/5d50d39bd976391b83256536006a2502/73a1453d71ff763383257fc40060c4f7?OpenDocument>. Acesso em: 10 ago. 2020.

aceita, o concurso foi organizado pela regional carioca do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-RJ), à qual o prefeito era vinculado. O projeto vencedor foi o de autoria do arquiteto e urbanista André Orioli, recém-egresso da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nos planos apresentados, o Memorial às Vítimas do Holocausto seria criado em espaço aberto, localizado junto à praia de Botafogo, no qual se destacaria um obelisco composto por dez cubos de concreto empilhados verticalmente, sendo o da base cortado diagonalmente e com a inscrição “Não matarás”, remetendo aos Dez Mandamentos presentes na Torá e no Gênesis da Bíblia (imagem 2).

Imagem 2 – Croqui do primeiro local escolhido para a construção do memorial, na enseada de Botafogo



Fonte: Site de Gerson Bergher.¹⁴

Naquele momento, o Parque do Flamengo, projetado por Affonso Eduardo Reidy e Roberto Burle Marx, era objeto de uma política de revitalização que visava acentuar o caráter turístico da cidade. Ao longo dos quase quatro quilômetros de sua extensão, o parque já abrigava o Museu de Arte Moderna (1948), o Monumento a Estácio de Sá (1973) projetado por Lucio Costa, o Museu Carmem Miranda (1976) e o Mo-

¹⁴ Disponível em: <http://www.gersonbergher.com.br/2016/12/07/memorial-as-vitimas-do-holocausto/>. Acesso em: 20 out. 2020.

numento Nacional aos Mortos da Segunda Guerra Mundial (1960), mais conhecido como Monumento aos Pracinhas, em referência às vítimas que integravam a Força Expedicionária Brasileira. Considerando as instalações preexistentes, o vereador Gerson Bergher apresentava a proposta de construção do novo memorial como uma demanda da comunidade judaica local. O memorial seria um marco urbano que colaboraria na valorização de sua identidade e história.

Depois do concurso, André Orioli, autor do projeto vencedor, foi contratado pelo Instituto Pereira Passos (IPP), responsável por políticas urbanísticas na cidade. Começaram então a ser feitos estudos sobre a viabilidade do projeto, sua relação com o Parque do Flamengo (inscrito no Livro do Tombo Paisagístico do Iphan desde 1965), além de sua interferência na circulação das pessoas na orla. Segundo a atual Coordenadora de Estudos e Planos da Prefeitura Municipal do Rio, Cláudia de Freitas Escarlata, arquiteta vinculada ao IPP na época de análise do projeto, concluiu-se que o memorial deveria ser edificado em outra área. O plano de construção sofre seu primeiro esfriamento.¹⁵

Anos depois, a equipe envolvida no projeto passa a aventar a sua implementação em área próxima à praia de Botafogo, mas em topografia distinta, no alto do Morro do Pasmado, na área que engloba o Parque Yitzhak Rabin. De acordo com Escarlata, as razões para a escolha derivavam, primeiro, do fato de se tratar de uma área aberta e sem nenhum tipo de circulação ou edificação no entorno imediato que seria afetada pela disposição do memorial. A construção era vista também como uma benfeitoria à “área degradada” (voltarei a esse tema adiante). Em terceiro lugar, a região seria propícia ao memorial porque abaixo do morro se encontra o edifício da Associação Religiosa Israelita (ARI), construído em 1958 com projeto do modernista Henrique Mindlin.¹⁶ Assim, a escolha desse terreno tanto confirmava quanto reforçava uma toponimização judaica do espaço urbano.

Apesar das várias afinidades alegadas entre o memorial e o morro, considerava-se que o custo da edificação seria elevado, razão pela qual o

15 Informações fornecidas na Audiência Pública promovida pela Comissão de Cultura da Câmara Municipal do Rio de Janeiro em 4 de junho de 2019 para debater as obras do “Memorial às Vítimas do Holocausto”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WR11wP0ttVU&t=3542s>. Acesso em: 10 ago. 2020.

16 Formado em São Paulo, Mindlin trabalhou por anos no Rio, tendo sido diretor-secretário do MAM-Rio (1956) e autor de projetos do edifício Avenida Central, no Largo da Carioca (1957-58).

poder público engaveta o projeto novamente. Não obstante, Gerson e Teresa Bergher seguem em campanha nos seus mandatos subsequentes como vereadores. Em 2007, Teresa aprova um projeto de lei, que define que “fica criado o Memorial às Vítimas do Holocausto e respectivo Centro Cultural, a ser instalado no Aterro do Flamengo” (lei nº 4665/07), ou seja, voltando ao projeto original, de André Orioli. Mesmo com a criação em termos legislativos, a construção efetiva permanece irrealizada. Nesse meio tempo, aventa-se a instalação em uma terceira área, bem afastada do Morro do Pasmado e do Parque do Flamengo. Em 2014, Gerson Bergher conta em entrevista que o local escolhido para as obras seria o Bosque Jerusalém, na Barra da Tijuca – espaço que ele havia transformado, em projeto aprovado pela Câmara, em parque municipal. Na matéria jornalística, afirma-se que as obras custariam cerca de R\$ 4,5 milhões à Prefeitura Municipal.¹⁷

Entre as idas e vindas do projeto e dos locais para sua edificação, foi somente quando Crivella ocupou o cargo de prefeito que os planos do memorial começaram a se materializar. Segundo Teresa Bergher, teria sido o próprio Crivella quem escolheu o mirante do Pasmado como local definitivo para o memorial.¹⁸ Foi também o prefeito que apoiou a criação da Associação Memorial do Holocausto, presidida por Arnon Velmovitsky,¹⁹ que passaria a gerir os custos da obra bancada pela iniciativa privada, e não mais pelo poder público. Em 2017, a Prefeitura usa seus canais de comunicação para divulgar a retomada do projeto do memorial. Em 2018, Crivella cede o uso do terreno do Parque Yitzhak Rabin à Associação por trinta anos e realiza o show gospel cuja renda, no valor de 130 mil reais, iria ajudar no projeto.²⁰ Duas décadas depois de sua idealização, o memorial finalmente saía do papel. De sua parte, Teresa celebrou o fato como a realização de um sonho idealizado pelo marido.

17 Disponível em: https://odia.ig.com.br/_conteudo/noticia/rio-de-janeiro/2014-08-29/barra-tera-memorial-sobre-o-holocausto.html. Acesso em: 10 ago. 2020.

18 Informações fornecidas na Audiência Pública promovida pela Comissão de Cultura da Câmara Municipal do Rio de Janeiro em 4 de junho de 2019 para debater as obras do “Memorial às Vítimas do Holocausto”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WR1IwP0tVU&t=3542s>. Acesso em: 10 ago. 2020.

19 Atual presidente da Federação Israelita do Estado do Rio de Janeiro (Fierj), instituição que apoiou a campanha de Jair Bolsonaro à presidência em 2018. Em 2015, Arnon Velmovitsky e o Pastor Everaldo integraram a comitiva de Eduardo Cunha (PMDB), então presidente da Câmara dos Deputados, em viagem a Jerusalém. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/presidente-da-camara-viaja-israel-com-pastor-everaldo-comitiva-de-9-deputados-16349651>. Acesso em: 10 ago. 2020.

20 Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/saiba-quanto-arrecadou-o-show-de-crivella-para-o-memorial-do-holocausto.html>. Acesso em: 10 ago. 2020.

A conjunção entre os interesses de Crivella e os do casal Bergher, representando parte da comunidade judaica, encontrou naquele momento um ápice. Poucos meses depois do rito de lançamento da pedra fundamental, Teresa foi exonerada do cargo de Secretária de Assistência Social e Direitos Humanos da Prefeitura sem nenhuma notificação prévia. De volta à Câmara Municipal, a vereadora passou a atuar como oposição ao governo. Ela apoiou um pedido de impeachment aberto contra Crivella e, em discurso feito sobre ele na tribuna da Câmara, disse que “a igreja perdeu um grande cantor gospel; e a cidade, infelizmente, não ganhou um grande prefeito”.²¹ Apesar do afastamento entre eles, a convergência de seus interesses na criação do memorial foi decisiva para a viabilização do projeto. Uma dinâmica semelhante marcou a posição da comunidade judaica no Rio em relação ao novo local de memória. Em contraste com o cisma interno observado há alguns anos durante a campanha presidencial de Bolsonaro, que foi apoiada por setores sionistas e criticada por outros,²² a construção do memorial não provocou maior dissenso dentro da comunidade.

Monumento contra a paisagem

Depois de oficializado o destino do memorial, vários atores começaram a protestar contra a decisão da Prefeitura, evocando questões de representatividade e das regulamentações do patrimônio. Entre eles, estava a Associação de Moradores de Botafogo (AMAB), que reclamava uma consulta aos residentes do bairro e sua participação nos processos decisórios relacionados à construção. A associação criou a petição on-line “Pela proteção do Mirante do Pasmado”, com mais de 200 mil assinaturas. Na descrição do documento com as firmas de apoiadores, a AMAB ressalta que “o projeto foi idealizado para um local térreo e não para o topo de um Mirante com visibilidade nacional e internacional, prejudicando uma das mais belas paisagens do Rio”.²³

21 Discurso realizado no dia 28 de novembro de 2019. Disponível em: https://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/discvot.nsf/5d50d39bd976391b83256536006a2502/fb352926fc99d17b832584c0006217d9?OpenDocument&ExpandSection=1#_Section1. Acesso em: 10 ago. 2020.

22 Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/brasil/manifestantes-fazem-protesto-na-hebraica-contra-palestra-de-jair-bolsonaro-21154692.html>. Acesso em: 10 ago. 2020.

23 Disponível em: <https://www.change.org/p/prefeito-marcelo-crivella-pela-prote%C3%A7%C3%A3o-do-mirante-do-pasmado>. Acesso em: 10 ago. 2020.

Nesse ponto, o argumento utilizado pela AMAB replicava o elaborado por arquitetos e profissionais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan-RJ) e do comitê brasileiro do International Council on Monuments and Sites (Icomos).²⁴ As duas instituições participaram do processo para a obtenção do título de Patrimônio Mundial pelo Rio de Janeiro junto à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Para tanto, elas propuseram a utilização de uma nova tipologia, a de “Paisagem Cultural”, que permitiria englobar o “valor universal excepcional” que resulta da composição urbana, natural e cultural da capital fluminense (Ribeiro, 2020, p. 32). O título foi alcançado em 2012, e a cidade se tornou a primeira “paisagem cultural” do Patrimônio Mundial.

A manutenção desse título internacional, que reforça uma imagem de excepcionalidade do Rio de Janeiro, inclusive como destino turístico, se revelou um ponto nevrálgico nas críticas à escolha do Morro do Pasmado para instalação do memorial. No argumento defendido por arquitetos, geógrafos e especialistas do patrimônio, enfatiza-se que o projeto original dos anos 1990 foi pensado para estar no nível do mar. Ao deslocarem o memorial e seu monumento vertical de mais de 20 metros de altura para o topo de um elevado, Prefeitura e seus aliados no projeto estariam colocando em risco a integridade de um conjunto paisagístico patrimonializado em diferentes âmbitos.

Em relação ao título mais recente, obtido junto à Unesco, o obelisco revestido em granito em tom amarelado acarretaria uma alteração visual nas “zonas de amortecimento” que compõem o entorno próximo das “áreas exemplares” do patrimônio mundial.²⁵ No caso carioca, essas áreas englobam dois núcleos: um destacado pela floresta da Tijuca, o Corcovado e o Cristo Redentor, e outro composto pelo conjunto do Parque do Flamengo, o Pão de Açúcar, a orla da praia até Copacabana e as pedras e imediações do outro lado da baía de Guanabara, até Niterói. Na categorização criada especificamente para o Rio de Janeiro, aquilo que participa do horizonte, seja resultado da intervenção humana, seja da natureza, incluindo o mar, constitui a “paisagem cultural” – cujo entorno colabora em sua preservação.

24 O Icomos é um conselho não governamental, criado em 1965, que integra diversos fóruns de discussão internacionais sobre a nomeação e conservação do patrimônio cultural mundial (Castriota, 2020).

25 Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/067-1.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2020.

A ideia de proteção do “entorno” dos locais patrimonializados está presente também nas políticas nacionais de tombamento, sobretudo quando se abordam sítios inscritos como patrimônios paisagísticos, como no caso carioca. Segundo aqueles que protestam contra o local destinado ao memorial, o mirante do Pasmado segue sob proteção federal e a Prefeitura Municipal estaria violando as definições do Patrimônio. Para a ex-vereadora, Sônia Rabello (PV), que já atuou como conselheira de instâncias do patrimônio estadual do Rio de Janeiro e do Iphan, o mirante do Pasmado pode ser incluído nos tombamentos feitos em 1938 e 1973.²⁶ O primeiro, realizado no ano seguinte à criação do Serviço do Patrimônio, refere-se aos “Morros da cidade do Rio de Janeiro”, então Distrito Federal, tombados como “Patrimônio Natural”. Em 1973, o tombamento pelo órgão federal individualiza e nomeia os Morros do Corcovado, da Urca e o Pão de Açúcar, entre outros (Processo 869-T-73), produzindo um mecanismo legal para evitar iniciativas como a da concessionária do Caminho Aéreo Pão de Açúcar que planejava, na época, construir uma edificação de três andares no local. No último tombamento, o morro do Pasmado seguiria coberto pela legislação ao fazer parte do entorno paisagístico de áreas que compõem o imaginário de cartão-postal.

Nesse aspecto, a perspectiva contrária à edificação do memorial no Pasmado revela um olhar que enfoca a paisagem historicamente consolidada da cidade. Desde o século XIX, a região da baía de Botafogo e do Pão de Açúcar vem sendo reproduzida por vias oficiais e vernaculares de modo a estabilizar um clichê do Rio de Janeiro. Os panoramas dos antigos daguerreótipos de Marc Ferrez e os *posts* nos aplicativos de imagem como o Instagram são dois extremos de um processo complexo no qual a singularidade da cidade foi traduzida em termos de uma unidade estética. À medida que a urbe se expandiu para a atual zona sul, região com alta concentração de capital simbólico e financeiro, a composição visual do seu horizonte assumiu a função metonímica da cidade, assim como o retrato o faz em relação à totalidade da pessoa.

²⁶ Disponível em: <http://www.soniarabello.com.br/morro-do-pasmado-o-tombamento-ignorado/>. Para acessar a lista de bens/sítios inscritos no IPHAN: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20de%20Processos%20de%20Tombamento.pdf>. Acessos em: 10 ago. 2020.

O recorte do visível que configura a condição de existência de toda fotografia possui, aliás, uma afinidade com a forma como Georg Simmel concebia a ideia mesma de paisagem. Para o autor (1996 [1912]), enquanto o que se chama de “natureza” seria caracterizado por uma continuidade infinita, sem início ou fim, a “paisagem” resulta de uma composição particular entre o existente, fruto da ação humana ou não, e a percepção de um observador que apreende aquilo que vê como uma unidade. Cada paisagem seria, assim, um recorte que pode ser individualizado em relação a outros e que, ao afetar o observador, é apreendido como homogêneo em si mesmo (característica que não resulta de nenhuma composição natural prévia). Simmel sublinhava que a paisagem nasceu com a formação do olhar romântico e moderno, que delineia aquilo que apareceria como excepcional ou pitoresco na natureza. Logo, a paisagem resulta de convenções que interligam dimensões espaciais, sua experiência, e o próprio olhar.

Baseados nesse raciocínio, podemos considerar que a paisagem que se colocava em questão na controvérsia que se formou em torno da área urbana escolhida para o memorial se configurava como uma unidade estética cuja excepcionalidade foi acentuada estrategicamente. Ao acionarem as categorias do patrimônio para se falar da paisagem, os críticos ao local do memorial não apenas a viam, como espectadores, mas se posicionavam como observadores, cuja visão resulta de “um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições” (Crary, 2012, p. 15). Assim, junto à existência de representações visuais consolidadas sobre o Rio de Janeiro, nota-se que a contenda em torno do memorial evidenciava um atrito entre um sistema de (re)conhecimento do espaço urbano-natural, baseado na linguagem do patrimônio, com outras formas de apreensão e enquadramento desse espaço. No ponto de vista dos críticos, o obelisco dotado de uma austeridade estética próxima ao estilo modernista, marcado pela rigidez das formas não figurativas, se torna uma obstrução ao olhar. Em suma, aquela forma de transposição plástica dos Dez Mandamentos equivaleria a uma intervenção iconoclasta sobre a paisagem do Rio de Janeiro na medida em que afetaria a autenticidade de um patrimônio consagrado. Segundo os profissionais do Iphan-RJ e do Icomos-Brasil,

diversas medidas protetivas dos tombamentos e títulos já adquiridos pela cidade estavam sendo desrespeitadas pelo projeto em curso.

Críticos e apoiadores reunidos

A partir de 2018, atores favoráveis e contrários ao local da edificação passaram a fazer declarações públicas de modo a compor um cenário de controvérsias. Em 4 de junho de 2019, já com a construção avançada, boa parte dos discursos em disputa foram reunidos em uma audiência pública promovida na Câmara Municipal. Na coordenação da audiência, estavam os vereadores de esquerda, e oposição a Crivella, Reimont (PT) e Tarcísio Motta (PSOL). Em suas falas, ambos ressaltaram que a audiência resultava de uma demanda manifestada pelas instituições e grupos que questionavam a escolha do Morro do Pasmado para a edificação.

O vereador petista que presidia a mesa usava no paletó um broche do monumento do Cristo Redentor, um símbolo-chave do imaginário moderno associado ao Rio (Giumbelli, 2014). Naquele ambiente, a miniatura do Redentor aparecia como uma insígnia que identificava o político como um mediador do poder público capaz de produzir algum efeito sobre o andamento das obras de um memorial que interfere no patrimônio. O papel mediador se confirmava na organização das falas de opositores e apoiadores do plano executado pela Prefeitura e pela Associação Memorial do Holocausto. Entre os críticos, estavam a ex-vereadora municipal e ex-colaboradora do Iphan, Sônia Rabello (PV), o arquiteto e urbanista Julio Sampaio, vinculado ao Icomos-Brasil, além de uma representante da Associação dos Moradores de Botafogo (identificada na audiência, mas que não discursou). Entre os apoiadores, estavam vários profissionais da gestão Crivella (como a arquiteta Cláudia de Freitas Escarlante), que faziam coro às posições defendidas por Teresa Bergher e Arnon Velmovitsky, também presentes. Além deles, Marcelo Rotenberg, representante do escritório de arquitetura responsável pelas obras em curso, Carlos Reiss, curador do Memorial do Holocausto de Curitiba, o primeiro do gênero no Brasil, e Beatriz Kushnir, historiadora e diretora do Arquivo Geral da cidade do Rio de Janeiro, avolumaram os argumentos favoráveis ao prosseguimento das obras.

Os reclamantes da audiência diziam haver problemas técnicos nos processos que autorizaram a instalação no Morro do Pasmado e que eles violavam princípios de preservação do patrimônio vigentes em escala nacional e internacional. Além de estar englobada na zona de amortecimento de sítios tombados, aquela parte alta de Botafogo teria se tornado uma “área não edificante” desde que se criou no local o parque municipal Yitzhak Rabin. De sua parte, os defensores das obras trataram de desqualificar esses argumentos por duas frentes: na primeira, reiteravam que tudo estava sendo feito de acordo com as leis que regem a construção naquele espaço urbano. Como vários se vinculam ao poder público, eles estavam lidando diretamente com os trâmites burocráticos necessários para concretizar o projeto dentro dos termos da lei – inclusive alterando-a, se necessário (Melo, 2020, p. 147). Na segunda frente de argumentos, os favoráveis às obras deixavam de falar da questão patrimonial e jurídica para realçar os benefícios culturais, urbanos e turísticos que resultariam do novo memorial.

A sucessão de discursos compôs um ambiente no qual as alegações contrárias eram minimizadas e as favoráveis aplaudidas pelo público presente. Perante tal contraposição de forças, Sônia Rabello e Julio Sampaio abandonaram o plenário na metade da audiência. Após sua retirada, o evento prosseguiu como uma elegia ao memorial e suas qualidades. Entre os que defendiam o projeto, havia figuras autoidentificadas como representantes de grupos cigano, negro e LGBT, um sobrevivente judeu do Holocausto e muitos integrantes da Assembleia de Deus. Nenhuma das falas feitas no púlpito da Câmara mencionou publicamente a Igreja Universal – um silêncio que talvez resultasse de uma estratégia para evitar possíveis críticas à confluência de interesses religiosos e políticos manifestada por personagens como o bispo licenciado Crivella. Os assembleianos se identificavam usando camisetas nas cores da bandeira israelense e portavam réplicas dela, que tremulavam em apoio às falas que enalteciam o memorial e sua conexão com Israel.

A audiência pública se encerrou oferecendo uma oportunidade para vários setores manifestarem seu apoio à criação do memorial na cidade. Se, a princípio, o projeto foi identificado como resultado de uma demanda antiga de representantes da comunidade judaica carioca,

finalmente atendida, as justificativas para sua recente realização confluíam ao projetar um papel educativo e cultural mais amplo ao espaço de memória. O novo equipamento urbano foi descrito reiteradamente como um instrumento de ensino para as novas gerações. Seus ensinamentos, embora partissem do repertório das vítimas judaicas do Holocausto, abordariam outros grupos perseguidos e contribuiriam à formação dos visitantes independentemente de suas origens e identidades étnico-raciais ou religiosas.

Em síntese, a perspectiva mais reforçada na audiência enquadrava o memorial como um instrumento “cultural” que tematiza um trauma histórico e “humano” em geral. Apontei anteriormente que essa foi uma estratégia discursiva empregada também por Crivella em outras ocasiões. Em seus mandatos como senador, ele fez menção à perseguição nazista aos judeus e outras minorias para evocar os “princípios da dignidade humana” e dos “direitos humanos”, concluindo que “todos somos iguais, independente de raça, credo, sexo ou origem social”.²⁷ Reproduzindo um argumento semelhante, os defensores do memorial enfatizaram sua inserção na paisagem urbana como ferramenta para construir uma memória pública, atribuindo a ele uma função análoga a outros monumentos voltados à história contemporânea.

Dispositivos estéticos e marcos para a memória

Na medida em que o memorial deixa de ser pensado em relação à paisagem e ao patrimônio, alternamos entre uma perspectiva que o observa de longe e de fora, como figura que se destaca indevidamente em um horizonte excepcional preexistente, para enxergá-lo de perto e dentro. Para seus defensores, o memorial deve se tornar um marco e um repositório de uma memória que se quer tornar pública, não apenas em termos de sua visibilidade, mas da inclusão do Holocausto como um tema difundido amplamente, de maneira semelhante aos conteúdos expositivos de outros centros culturais e museus que colaboram na formação de seus visitantes. Esse dado se reforça com a entrada do Instituto de Desenvolvimento e Gestão (IDG), entidade privada espe-

²⁷ Pronunciamento realizado em 25 de janeiro de 2006. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/texto/359731>. Acesso em: 10 ago. 2020.

cializada em gestão de projetos e centros culturais, na coordenação das exposições e curadoria do memorial. No Rio, a empresa é responsável pela gestão do Museu do Amanhã e participa da restauração do Cais do Valongo. Em relação ao Memorial do Holocausto, o IDG informa que “o objetivo do espaço será proporcionar reflexão sobre a importância dos direitos humanos, da democracia, da justiça, da tolerância, da liberdade, do respeito à diversidade e ao pluralismo”.²⁸

Nota-se, outra vez, como as falas oficiais em torno do memorial evitam a particularização étnico-religiosa enfatizando seu caráter pluralista. Ocorre, não obstante, que o caráter generalista atribuído ao tema do Holocausto coexiste com os vetores e interesses que representam grupos específicos. Um olhar atento à biografia do memorial e à sua materialidade nos indica que as redes que condicionam sua forma atual de existência estão ancoradas em instituições e saberes compartilhados pela comunidade judaica. Diante dos diversos grupos também perseguidos, antes e durante a Segunda Guerra na Europa, muitos pesquisadores judeus e israelenses se destacaram tanto para promover a contínua historicização daqueles eventos de grande magnitude quanto para visibilizar publicamente esse conhecimento, inclusive por meio de aparelhos urbanos – como monumentos, museus e memoriais – que colaboram na ampliação do público potencialmente atingido pelo conteúdo histórico. Como era possível notar na audiência pública de 2019, não raro os especialistas e representantes das instituições que trabalham com o tema do Holocausto manifestam ter ascendência judaica.

No planejamento do memorial no Rio, cuja inauguração foi prorrogada em decorrência da pandemia mundial, o know-how judaico-israelense sobre o Holocausto teve preponderância na orientação dos parâmetros narrativos e estéticos acionados para contar sua história. De acordo com o arquiteto Marcelo Rotenberg e o curador Carlos Reiss, o modelo expositivo que guiará o trabalho curatorial no memorial carioca é baseado no museu Yad Vashem,²⁹ de Jerusalém, que também serve de

28 Disponível em: <https://www.idg.org.br/pt-br/node/666>. Acesso em: 10 ago. 2020.

29 O Yad Vashem foi criado, em 1953, pelo parlamento de Israel como memorial oficial para a recordação dos mártires, heróis e vítimas judaicas do Holocausto. Quarenta anos depois, em 1993, ele se ampliou e passou a integrar a Escola Internacional para o Estudo do Holocausto. Em 2005, o memorial foi reinaugurado como Museu Histórico do Holocausto e, aproximando-se do tempo presente, passou a ser um dos museus do gênero mais visitados do mundo, contando com diversas ferramentas expositivas e multimídia. Disponível em: <https://www.yadvashem.org/museum/holocaust-history-museum.html>. Acesso em: 10 ago. 2020.

referência para o Museu do Holocausto de Curitiba, inaugurado em 2011, e para o museu homônimo de São Paulo, aberto em 2017.

Segundo Rotemberg e Reiss, o memorial carioca busca mimetizar certos efeitos que a arquitetura e as exposições do Yad Vashem provocam em seus visitantes. Embora as formas arquitetônicas no caso brasileiro e israelense sejam bem distintas, uma em formato redondo e plano, outra piramidal e aberta em seu topo, um dado comum entre as construções de cada país estaria no fato de que parte da edificação de ambas se situa abaixo do solo – integrando-se à topografia local. Assim, enquanto os profissionais do patrimônio enfocavam os efeitos materiais e estéticos negativos do memorial com seu obelisco, o arquiteto encarregado pelo projeto acentuava a contiguidade entre o memorial e o terreno que o abriga (imagem 3). A relação dos memoriais com o solo é complementada, ainda, pelo contraste da experiência mantida nos ambientes internos, com luz artificial e controlada, onde se toma contato com a história sombria do Holocausto, e o cenário que se desvela ao fim das visitas: no Yad Vashem, o tour se encerra com uma vista panorâmica da planície onde está a cidade de Jerusalém; no Rio, ele se completa com a baía da Guanabara e parte da cidade, que ganham uma nova mediação e enquadramento.

Imagem 3 – Vista aérea do Morro do Pasmado, em divulgação do Memorial do Holocausto do Rio



Fonte: Instituto de Desenvolvimento e Gestão (2020).

Assim como no museu israelense, a exposição no exemplar carioca será organizada, segundo seus curadores, em um sequenciamento narrativo que tematiza “a vida” antes, durante e depois do Holocausto. Os visitantes deverão entrar por uma porta e sair por outra, fazendo no entremeio um trânsito entre obras, documentos, artefatos e projeções multimídia. Ao se espelhar na curadoria do Yad Vashem, adequando-a às dimensões do memorial carioca, os responsáveis pelo projeto visam, primeiramente, colocar os visitantes em contato com as rotinas de comunidades judaicas antes da guerra, permitindo que os não vinculados a esse coletivo ou não conhecedores de sua história possam estabelecer uma conexão preliminar com eles. Depois dessa contextualização é que a exposição avança rumo ao momento mais sinistro do nazismo.

Ao adotar tal expediente, a curadoria do memorial se aproxima de outros museus de arte ou de história que também constroem um *dramatis personae* com base em seus acervos e exposições (Duncan, 2008). E, assim como essas instituições se valem de várias ferramentas estéticas para produzir “uma experiência profundamente transformadora, um ato de identificação imaginativa entre o espectador e o artista” (Duncan, 2008, p. 128), igualmente o memorial busca afetar seus públicos intelectual e emocionalmente. Ao focar a morte em uma dimensão monumental, representada pelas milhões de vítimas do nazismo, a curadoria visa provocar uma conexão entre os repertórios emocionais dos visitantes, com suas formas de expressão socialmente orientadas, e o tema focado naquele espaço-tempo particular. Se o empreendimento for bem-sucedido, o Holocausto será percebido sensorial e intelectualmente por uma combinação de dispositivos que atualizam seu luto junto aos visitantes.

No caso exemplar do Yad Vashem, cujo nome remete a uma passagem do Antigo Testamento (Isaías, 56:5), na qual Deus promete aos que lhe renderem homenagem “um memorial e um nome”, uma etapa marcante na visitação envolve o acesso ao Hall dos Nomes: um espaço circular, vazado para o alto e para baixo, no qual se acumulam catálogos que visam incluir os nomes de todos os seis milhões de judeus assassinados na guerra e nos campos de concentração. A forma expositiva e arquitetônica do espaço, junto com a assustadora cifra de vítimas,

colaboram na produção de um sentimento de anormalidade. Essa sensação de estranhamento é, justamente, um dos recursos mais eficazes na produção e acionamento de memórias.

Ao falar sobre o tema da memória, Mary Carruthers (2011) ressalta que não só as experiências de maior relevo (como as de um trauma) tendem a ser mais duradoras do que as da vida cotidiana, mas que a memória se vale de artefatos e lugares para se organizar internamente e se expressar criativamente. Nesse ponto, a autora sublinha algo que vai além do caráter inventivo de toda recuperação mnemônica, que reinterpreta certo passado com as lentes do presente. Distinguindo o ato de recordar das “coisas” que os seres humanos podem usar para situar e sinalizar suas memórias” (2011, p. 75), Carruthers sugere que certos memoriais servem como marcadores espaciais que ajudam a mapear e acionar imagens dentro de um repertório mental preexistente.

Em contraste com o argumento sobre a função “educativa” do memorial carioca, utilizada pelos seus defensores para se falar de um público hipoteticamente pouco familiarizado com o tema, a abordagem de Carruthers nos ajuda a pensar as materialidades do memorial – incluindo ele próprio – com base em sua “função localizadora”, como coisas que “situam o que pensamos” (2011, p. 72). Em seu argumento, a autora recupera o exemplo de Halbwachs (1941) sobre a constituição da topografia sagrada de Jerusalém nos primeiros séculos da era cristã para demonstrar como um sítio se torna um “lugar comum” nos “mapas mentais” de peregrinos e fiéis que se deslocavam até à Terra Santa para encontrar os lugares, ou vestígios dos lugares, já presentes em suas lembranças (Carruthers, 2011, p. 77). O dado “comum” dos espaços não remete a uma banalidade evidentemente, mas à sua busca por públicos heterogêneos ao longo de séculos para fins semelhantes. Os lugares sagrados atuando como marcos espaciais da memória e história religiosa.

De volta ao caso que nos interessa, parece correto considerar analogamente que, entre os visitantes do memorial do Holocausto, aqueles que detenham alguma informação prévia sobre os eventos históricos e/ou que valorizem a identidade judaica poderão estabelecer uma relação com ele que sirva para recuperar e reforçar conhecimentos e imaginários já formados. A própria criação do memorial se torna um testemunho

que ratifica, no espaço urbano, a importância e a veracidade de um conjunto de informações e imagens partilhadas por diferentes coletivos.

Perigo e purificação da topografia

Para encerrar a análise sobre o novo memorial, gostaria de acessar outras camadas de história do terreno em que ele se encontra. Diferentemente de monumentos voltados a vítimas da Segunda Guerra, como o Monumento das Passagens dedicado a Walter Benjamin, construído junto ao cemitério onde seu corpo foi sepultado, na zona fronteira entre a Espanha e a França (Taussig, 2006), o local destinado para a edificação do memorial carioca não possui nenhum vínculo prévio com as vítimas do Holocausto. Em verdade, o passado do morro em questão ressoa a memória obliterada de outras vítimas: aquelas que têm sido historicamente violentadas por políticas de marginalização e de remoção urbana.

Conforme descreveu Valladares (2000), a história do Rio de Janeiro do final do século XIX e início do XX enquadrava a favela como um “locus da pobreza”, da vagabundagem e do crime. Essa representação, projetada sobre diversos morros, englobava também o Pasmado, que teve registro de moradores desde 1906, pelo menos. Naquele ano, foi realizado um Censo na cidade que indicava haver 13 construções e 65 moradores no local (Gonçalves, 2020, p. 2). A data de realização do recenseamento remete ao momento da “grande reforma urbana do prefeito Pereira Passos, [...] [que] se propunha a sanear e civilizar a cidade” (Valladares, 2000, p. 7). Datam do mesmo período as primeiras estigmatizações dos espaços de moradia urbana popular, incluindo o imaginário estabelecido sobre os “cortiços” e favelas, tidas como regiões que englobam “alguns trabalhadores” e muitos da “classe perigosa” (Valladares, 2000). Em síntese, espaços abordados como insalubres em termos sanitários e morais.

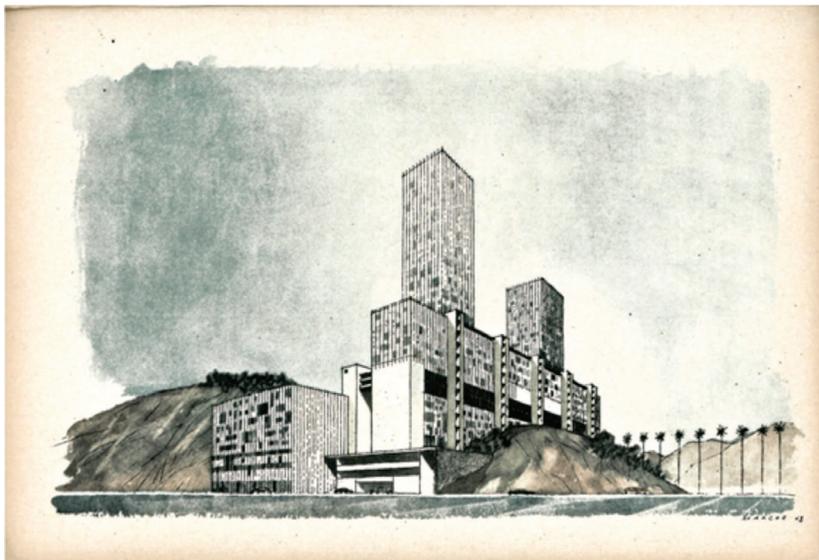
A ocupação habitacional do Morro do Pasmado perdurou por várias décadas, sendo inclusive fotografada e sua imagem utilizada na capa de uma edição do jornal *O Correio da Manhã* (23 mar. 1959). Nela, se anunciava que “Crescem as favelas da cidade não obstante promessas em contrário da municipalidade” (apud Bizarria, 2014). Uma visibili-

dade negativa, portanto, em relação à paisagem urbana. O viés crítico na abordagem do jornal sobre o Pasmado se reproduz em 1963, quando o diário carioca tematiza a questão “dos favelados” afirmando que havia uma “gravidade crescente do problema”. Na edição do dia 26 de março de 1963, argumenta-se que “nem 30% dos favelados precisam realmente morar em locais tão sórdidos”, sua permanência nos morros resultaria da “facilidade de burlar a lei” e não pagar impostos (apud Bizarria, 2014).

A história pregressa do local escolhido para o memorial do Holocausto, com seu obelisco disposto no alto de um morro diante do mar, nos conecta, em verdade, com um passado subterrâneo. Ao analisar a história do Pasmado, Bizarria (2014) mostra que a narrativa elaborada pelo Correio da Manhã contra as favelas e, especialmente, contra o Pasmado, era veiculada ao mesmo tempo que se produziam campanhas publicitárias sobre as modernizações da área. Uma estratégia que visava estimular a especulação imobiliária na região. Primeiro, a criação e a iluminação do túnel na parte baixa do morro foram anunciadas pela General Electric como “um empreendimento que beneficia toda a população”. Anos depois, o diário carioca anuncia a “urbanização do Pasmado” – em momento em que os seus primeiros moradores, da favela, ainda permaneciam no local.

A matéria em questão era uma propaganda imobiliária vinculada ao projeto do arquiteto carioca Sergio Bernardes (edição de 24 nov. 1963). No jornal, o anúncio do novo empreendimento imobiliário vinha acompanhado do retrato de uma socialite da época, exemplificando o tipo de morador ao qual se destinava o edifício. Já no projeto arquitetônico em si, nota-se a influência modernista do desenho em que são erigidas duas torres cercadas por um complexo que integraria o novo condomínio. A representação gráfica da nova edificação apaga qualquer vestígio das moradias populares então existentes. Em seu lugar, destaca-se o Casa Alta isolado e em perspectiva monumental (imagem 4).

Imagem 4 – Croqui do Casa Alta (1963), por Bernardes Arquitetura



Fonte: Bernardes Arquitetura.

Para que a especulação imobiliária alcançasse seu objetivo, a estratégia narrativa mantida pelo *Correio da Manhã*, antes e na época de publicização do projeto de Bernardes, foi reforçar o estigma e a marginalização dos moradores de morro (Bizarria, 2014). Estabeleceu-se a imagem de uma “zona degradada” social, moral e urbanisticamente. Nessa conjuntura, aquilo que se anunciava como “urbanização” representava uma forma de limpeza simbólica e material, como uma modalidade de aversão pública impulsionada pela mídia na época.

A expulsão dos moradores do morro ocorreu poucos meses antes da instauração da ditadura civil-militar no país, dando início ao processo de segregação espacial urbana conhecida como “Era das Remoções” no Rio, que durou até os anos 1970. Nela, as políticas de remoção dos governos federal e da Guanabara atingiram níveis inéditos até então, fazendo com que a expulsão se tornasse uma “ameaça sempre presente na vida das favelas”, sendo executada com “uma repressão nunca vista antes” (Brum, 2012, p. 358). No caso do Pasmado, a violência era vivida não só na experiência dos moradores que foram deslocados a conjuntos

habitacionais a dezenas de quilômetros do local, mas também como expressão do poder instituído. Um poder político e financeiro que se expressava de maneira ritualística, assim como num “holocausto”, se tomarmos a expressão em seu sentido religioso, judaico-cristão, de sacrifício oferecido às chamas sagradas. No dia 29 de janeiro de 1964, o *Correio da Manhã* anuncia “A fogueira de Botafogo”:

Do morro só restam cinzas e a escada íngreme, desconjuntada, apontando para o alto. Não podia ser diferente. [...] Que venham abaixo, em cinzas, todas as favelas. Nem por isso a saudade é menor. Nem por isso as lágrimas deixarão de correr, numa tentativa infrutífera de apagar a fogueira. Uma fogueira que iluminou a noite de Botafogo no Morro do Pasmado. (apud Bizarria, 2014).

Como nos rituais que produzem inferências contraintuitivas em relação às expectativas baseadas na experiência ordinária e, com isso, são gravadas na memória de seus atores (Boyer, 1999, p. 57), o incêndio que encerrou com as habitações da favela foi promovido pelo Corpo de Bombeiros do Estado da Guanabara. Os homens treinados para evitar os efeitos destrutivos do fogo eram os responsáveis por atea-lo. O rito pirotécnico foi a última etapa das ações de despejo, iniciadas dois meses antes. Nesse ponto, vale a pena recuperar a tradição antropológica interessada nos rituais para lembrar que “segundo certas lendas bíblicas o fogo do sacrifício não é outra coisa senão a própria divindade que devora a vítima ou, para dizer mais exatamente, o sinal da consagração que a inflama” (Mauss; Hubert, 2005, p. 32). No incêndio em Botafogo, a divindade estatizada sacrificava o existente para criar algo novo e consagrado em seu lugar. As moradias populares substituídas pelos apartamentos de luxo.

Nos anos seguintes ao incêndio no Pasmado, as torres do condomínio Casa Alta foram construídas em parte lateral do morro,³⁰ fazendo com que o seu topo permanecesse sem ocupação para moradia. Justamente esse espaço é que se tornou, nos anos 1990, o parque municipal Yitzhak Rabin. Portanto, antes de sua ocupação pelas obras do Memorial do Holocausto, o espaço permaneceu sendo utilizado como mirante e zona de lazer. Quando o projeto do memorial foi reavivado, na gestão

30 O acesso ao condomínio do Edifício Casa Alta pode ser feito pela Praia de Botafogo, nº 528, e pelo Morro do Pasmado.

de Crivella, uma nova modalidade de estigmatização do local passou a ser feita. Nas justificativas elencadas pelos atores favoráveis tanto ao memorial quanto à sua localização em Botafogo, é recorrente o argumento de “revalorização” da área, que estaria “degradada”.

A produção da aversão dirigida aos pobres no passado, inclusive com argumentos sanitários, voltou-se no momento recente às identidades e sexualidades dissidentes, tomadas como condutas moralmente condenáveis e socialmente perigosas. A vereadora Teresa Bergher, na audiência pública citada anteriormente, afirmou que o memorial iria “dar dignidade ao local abandonado”, a um “ponto de consumidores de drogas e prostituição” e onde havia ocorrido um estupro. Embora não oferecesse nenhum tipo de indício que comprovasse sua fala naquela ocasião, a vereadora descrevia o parque como sendo um lugar onde se realiza o “exibicionismo”, no qual “vão pra lá homens e mulheres nus e ficam desfilando naquele local”. Logo, o perigo estava não no espaço, mas nas pessoas que se encontram e socializam nele.

Os idealizadores do memorial, que anunciam seu caráter inclusivo e sua contribuição na defesa “dos direitos humanos”, são os mesmos que recriminam práticas de sociabilidade e erotismo dissidentes, incluindo aquelas que podem ser partilhadas consensualmente por minorias como homossexuais, travestis e outros grupos que se valem da possibilidade do anonimato para explorar parques urbanos e suas aventuras. Em cada ocasião, um dos argumentos antagônicos pode ser acionado, segundo os interesses de seus enunciadores. Crivella, ao longo de sua trajetória como político-e-religioso, exprime publicamente seu apoio à “manifestação de um pensamento crítico contra o homossexualismo em geral”.³¹ Para ele, a justificativa para tal afastamento, do “homossexualismo”, estaria no Antigo Testamento, que traz a “palavra escrita por Moisés que nos adverte, há milênios, que o homem que deita com outro homem como se mulher fosse comete diante dos olhos de Deus uma abominação”.³²

Moisés, conforme narrado na Torá e no Antigo Testamento, é o líder dos hebreus na fuga do exílio rumo à Terra Prometida. Assim como na história de Abraão, Moisés entra em contato com Deus em montes

31 Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/texto/367015>. Acesso em: 10 ago. 2020.

32 Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/texto/367015>. Acesso em: 10 ago. 2020.

sagrados, como o Monte Sinai no Egito, “o monte de Deus” (Freud, 2018, p. 68). É nesse local que ele recebe de Deus as tábuas dos Dez Mandamentos, a serem ensinados aos hebreus e seus descendentes. Um aspecto interessante a ser sublinhado nessas referências antigas é que a imagem de Deus em questão remetia a um deus belicoso. Freud, em seu estudo sobre Moisés, ressalta que “Jeová era um deus vulcânico” (2018, p. 67) – não por acaso a divindade era frequentemente representada como o fogo. Complementarmente, Moisés é narrado nas Escrituras “como um homem colérico” (Freud, 2018, p. 48), característica que assume uma posição-chave em apropriações contemporâneas da tradição judaico-cristã, como na Teologia da Batalha (Mariz, 1999). Uma teologia que percebe a alteridade como inimigo a ser combatido com as armas do proselitismo.

No campo das disputas simbólicas e urbanas no Rio de Janeiro, a ereção do memorial e de seu totem no Morro do Pasmado é acompanhada por uma sacralização da topografia. Os processos de estigmatização, conversão e purificação do local se completam com os planos municipais de “revalorização” da área por meio da criação do Bosque de Israel e do Bosque das Oliveiras no entorno do memorial.³³ Sob o título de “requalificação-ambiental”, o parque já existente poderá se assemelhar a um dos jardins bíblicos da Igreja Universal. Conforme informa o poder público, uma área de 200 m² do morro vai ser coberta por árvores típicas de Israel, incluindo tamareiras, figueiras, cedros do Líbano e oliveiras. No Rio, o Bosque das Oliveiras será o ponto de culminância da nova trilha que deve ser formada desde o pé do morro, avançando rumo ao alto. A depender dos usos que o memorial e seu entorno venham a ter nos próximos anos, eles podem se estabelecer como uma nova região moral da cidade. Uma área convertida esteticamente para fins “edificantes” em termos urbanos, religiosos ou históricos, requerendo códigos de conduta adequados ao novo território.

33 Disponível em: <http://portalpcrjwp.hom.rio.gov.br/primeira-dama-sylvia-crivella-lanca-plano-de-requalificacao-ambiental-do-morro-do-pasmado/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

Referências Bibliográficas

BARTHES, R. La Tour Eiffel. In: BARTHES, R. Œuvres complètes. Tome 1 : 1942-1965. Paris: Éditions du Seuil, 1993. p. 1381-1400.

BIRMAN, P. O poder da fé, o milagre do poder: mediadores evangélicos e deslocamento de fronteiras sociais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 133-153, 2012.

BIZARRIA, J. O Morro do Pasmado e suas cidades virtuais: do Correio da Manhã à nova militância das favelas. *Ponto Urbe*, São Paulo, n. 15, 2014.

BOYER, P. Cognitive aspects of religious ontologies: how brain processes constrain religious concepts. *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*, v. 17, n. 1, p. 53-72, 1999.

BRUM, M. S. Ditadura civil-militar e favelas: estigma e restrições ao debate sobre a cidade (1969-1973). *Cadernos Metrópole*, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 357-379, 2012.

CAMURÇA, M. Igreja Universal do Reino de Deus: entre o 'plano de poder' e a lógica de minoria perseguida. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 40, n. 1, p. 43-66, 2020.

CARRUTHERS, M. *A técnica do pensamento: Meditação, retórica e a construção de imagens (400-1200)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

CASTRIOTA, L. Unesco/Icomos. In: CARVALHO, A.; MENEGUELLO, C. (org.). *Dicionário temático de patrimônio: debates contemporâneos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2020. p. 101-105.

COMPANS, R. A cidade contra a favela: a nova ameaça ambiental. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, v. 9, n. 1, p. 83-99, 2007.

CRARY, J. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DUNCAN, C. O museu de arte como ritual. *Revista Poiésis*, Niterói, n. 11, p. 117-134, 2008.

FREUD, S. *Moisés e o monoteísmo, Compêndio de psicanálise e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. (Obras completas, volume 19).

GIUMBELLI, E. O chute na santa: blasfêmia e pluralismo religioso no Brasil. In: BIRMAN, P. (org.). *Religião e espaço público*. São Paulo: Attar, 2003. p. 169-199.

GIUMBELLI, E. A presença do religioso no espaço público: modalidades no Brasil. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, p. 80-101, 2008.

GIUMBELLI, E. *Símbolos religiosos em controvérsia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

GOMES, E. *A Era das Catedrais: a autenticidade em exibição*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

GONÇALVES, R. S. Censos e favelas cariocas: evolução de um conceito censitário. *Estudos de Cultura Material*, São Paulo, n. 28, p. 1-30, 2020.

HALBWACHS, M. *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte: étude de mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France, 1941.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990. (versão digitalizada).

LATOUR, B. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 14, n. 29, p. 111-150, 2008.

MAFRA, C. A “arma da cultura” e os “universalismos parciais”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, p. 607-624, 2011.

MARIZ, C. A teologia da Batalha Espiritual - uma revisão da literatura. *Boletim de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, v. 47, n. 1, p. 33-48, 1999.

MAUSS, M.; HUBERT, H. *Sobre o Sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MELO, C. M. S. *Entornos de bens culturais: reflexões sobre os processos de identificação e gestão*. 2020. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

PEREIRA, E. *O Teatro da Religião: A semana santa em Ouro Preto vista através de seus personagens*. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

PEREIRA, E. Muro das Imitações. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE AN-TROPOLOGIA, 32, 2020, Rio de Janeiro. *X Prêmio Pierre Verger de Fotografia*. Rio de Janeiro: ABA, 2020. (Ensaio fotográfico).

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO/34, 2009.

RIBEIRO, R. W. Paisagem cultural. In: CARVALHO, A.; MENEGUELLO, C. (org.). *Dicionário temático de patrimônio: debates contemporâneos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2020. p. 31-33.

SANT'ANNA, R. A música gospel e os usos da “arma da cultura”. Reflexões sobre as implicações de uma emenda. *Revista Intratextos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 23-41, 2013.

SCOLA, J. Ver, visitar, participar: a produção do “bíblico” com base em tele-novelas brasileiras. In: GIUMBELLI, E.; PEIXOTO, F. (org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: Aba Publicações, 2021. p. 193-234.

SIMMEL, G. A filosofia da paisagem. *Revista de Ciências Sociais: Política e Trabalho*, João Pessoa, n. 12, p. 15-24, 1996.

STEIL, C. A. *O Sertão das Romarias: um estudo antropológico sobre o santu-ário de Bom Jesus da Lapa - Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1996.

TAUSSIG, M. *Walter Benjamin's grave*. Chicago; Londres: University of Chi-cago Press, 2006.

VALLADARES, L. Favela carioca: a produção anterior às ciências sociais. *RBCS*, São Paulo, v. 15, n. 44, p. 5-34, 2000.

VELHO, O. *Besta-fera recriação do mundo: ensaios de crítica antropológica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

VITAL DA CUNHA, C.; LOPES, P. V. L.; LUI, J. *Religião e Política: medos sociais, extremismo religioso e as eleições 2014*. Rio de Janeiro: Fundação Heinrich Böll: ISER, 2017.

Jornais consultados

FREIRE, Q. G. Botafogo vai ter Memorial às Vítimas do Holocausto. *Diário do Rio*, 15 jul. 2017. Disponível em: <https://diariodorio.com/botafogo-vai-ter-memorial-as-vitimas-do-holocausto/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

FURST, R. Presidente da Câmara viaja a Israel com Pastor Everaldo e comitiva de 9 deputados. *O Globo*, 3 jun. 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/presidente-da-camara-viaja-israel-com-pastor-everaldo-comitiva-de-9-deputados-16349651>. Acesso em: 10 ago. 2020.

GOIS, A. Saiba quanto arrecadou o show de Crivella para o Memorial do Holocausto. *O Globo*, Blog do Ancelmo Gois, 30 jun. 2018. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/saiba-quanto-arrecadou-o-show-de-crivella-para-o-memorial-do-holocausto.html>. Acesso em: 10 ago. 2020.

MANIFESTANTES fazem protesto na Hebraica contra palestra de Jair Bolsonaro. *Extra*, 3 abr. 2017. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/brasil/manifestantes-fazem-protesto-na-hebraica-contra-palestra-de-jair-bolsonaro-21154692.html>. Acesso em: 10 ago. 2020.

MARTINS, F. Barra terá Memorial sobre o Holocausto. *O Dia*, Rio de Janeiro, 30 ago. 2014. Disponível em: https://odia.ig.com.br/_conteudo/noticia/rio-de-janeiro/2014-08-29/barra-tera-memorial-sobre-o-holocausto.html. Acesso em: 10 ago. 2020.

PARQUE Yitzhak Rabin recebe pedra fundamental do Memorial do Holocausto. *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro*, ano XXXI, n. 82, sexta-feira, 14 jul. 2017. Disponível em: <https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/3476/#/p:1/e:3476/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

Sites consultados

BATISTA, M. A. N. et al. *Candidatura do Rio de Janeiro a patrimônio mundial* – categoria paisagem cultural. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/067-1.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2020.

CASA Alta. In: *Bernardes Arquitetura*. Disponível em: <https://www.bernardesarq.com.br/memoria/alta/>. Acesso em: 10 set. 2020.

CONDE, Luis Paulo (verbete). In: *FGV/CPDOC*. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/conde-luis-pauloh>

<http://Iphan.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/conde-luis-paulo>. Acesso em: 10 out. 2020.

CRIVELLA lança pedra fundamental do Memorial às Vítimas do Holocausto. In: *Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro*, 14 jul. 2017. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=7169691>. Acesso em: 10 ago. 2020.

DISCURSO – Vereador Cesar Maia (31/05/2016). In: *Câmara Municipal do Rio de Janeiro*. Disponível em: <https://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/discvot.nsf/5d50d39bd976391b83256536006a2502/73a1453d71ff763383257fc40060c4f7?OpenDocument>. Acesso em: 10 ago. 2020.

DISCURSO – Vereadora Teresa Bergher (28/11/2019). In: *Câmara Municipal do Rio de Janeiro*. Disponível em: https://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/discvot.nsf/5d50d39bd976391b83256536006a2502/fb352926fc99d17b832584c0006217d9?OpenDocument&ExpandSection=1#_Section1. Acesso em: 10 ago. 2020.

GENTILE, Rogério. Tribunal isenta Universal de pagar imposto por pedras do Templo de Salomão. In: *UOL*, 14 out. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/rogerio-gentile/2020/10/14/tribunal-isenta-universal-de-pagar-imposto-por-pedras-consideradas-sagradas.html/>. Acesso em: 15 out. 2020.

IDG fará implantação do Memorial do Holocausto Rio. In: *Instituto de Desenvolvimento e Gestão*, 3 jun. 2020. Disponível em: <https://www.idg.org.br/pt-br/node/666>. Acesso em: 10 out. 2020.

LISTA de processos de tombamento. In: *Portal Iphan*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20de%20Processos%20de%20Tombamento.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2020.

MEMORIAL às Vítimas do Holocausto. In: *Gerson Bergher*, 7 dez. 2016. Disponível em: <http://www.gersonbergher.com.br/2016/12/07/memorial-as-vitimas-do-holocausto/>. Acesso em: 20 out. 2020.

MORRO do Pasmado: o tombamento ignorado!. In: *Sonia Rabello*, 22 mar. 2019. Disponível em: <http://www.soniarabello.com.br/morro-do-pasmado-o-tombamento-ignorado/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

PELA proteção do Mirante do Pasmado (abaixo-assinado). In: *Change.org*. Disponível em: <https://www.change.org/p/prefeito-marcelo-crivella-pela-prote%C3%A7%C3%A3o-do-mirante-do-pasmado>. Acesso em: 10 ago. 2020.

PRIMEIRA-DAMA Sylvia Crivella lança plano de requalificação ambiental do Morro do Pasmado. In: *Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro*, 13 jul. 2020. Disponível em: <http://portalpcrjwp.hom.rio.gov.br/primeira-dama-sylvia-crivella-lanca-plano-de-requalificacao-ambiental-do-morro-do-pasmado>. Acesso em: 15 out. 2020.

PRONUNCIAMENTO de Marcelo Crivella em 25/01/2006. In: *Senado Federal*, Atividade Legislativa. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/texto/359731/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

PRONUNCIAMENTO de Marcelo Crivella em 19/03/2007. In: *Senado Federal*, Atividade Legislativa. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/texto/367015>. Acesso em: 10 ago. 2020.

PRONUNCIAMENTO de Marcelo Crivella em 13/09/2007. In: *Senado Federal*, Atividade Legislativa. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/texto/370057>. Acesso em: 10 ago. 2020.

PRONUNCIAMENTO de Marcelo Crivella em 14/05/2008. In: *Senado Federal*, Atividade Legislativa. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/texto/373807>. Acesso em: 10 ago. 2020.

PRONUNCIAMENTO de Marcelo Crivella em 16/03/2011. In: *Senado Federal*, Atividade Legislativa. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/texto/387042>. Acesso em: 10 ago. 2020.

RIO TV CÂMARA. *Audiência Pública – 04.06.2019*. YouTube: Rio TV Câmara. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WR1IwP0tt-VU&t=3542s>. Acesso em: 10 ago. 2020.

SOBRE nós. In: *Centro Cultural Jerusalém*. Disponível em: <http://centroculturaljerusalem.com.br/about-2/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

THE Holocaust History Museum. In: *Yad Vashem*. Disponível em: <https://www.yadvashem.org/museum/holocaust-history-museum.html>. Acesso em: 10 ago. 2020.

MONUMENTAIS IMPERFEIÇÕES: ARQUITETURA E ESTÉTICA DE DOIS GRANDES TEMPLOS CATÓLICOS¹

Emerson Giumbelli

Na via sacra [que ornamenta a nave da nova igreja do Santuário Santa Paulina] está faltando um quadro... o do “Cristo despido de suas vestes”. Eu apresentei um Cristo em que aparece metade do bumbum. A irmã guardou. Eu disse: aproveite isso aí para fazer uma catequese, não esconder... (Fernandes, J., 2019).

A Igreja da Divina Providência, uma das primeiras igrejas modernas feitas em Guadalajara, muito alta, tinha quatro grandes vitrais. O pároco era um homem muito crítico, muito moderno. Em um dos vitrais, o Cristo foi retratado inteiramente desnudo. As pessoas o quebraram com pedradas. Pareceu-lhes uma falta de respeito. (González Escoto, 2019).

Neste capítulo, intento provocar uma reflexão considerando as formas arquiteturais de duas igrejas cristãs. Ambas recorrem a desenhos e materiais modernos e suas dimensões foram concebidas para abrigar multidões; além disso, estão vinculadas a projetos católicos de santuarização.² Uma dessas igrejas, construída entre 2003 e 2006, está localizada no sul do Brasil, sendo a principal estrutura do Santuário Santa Paulina. A outra, iniciada em 2007, ainda está em construção; situada nos arredores da cidade de Guadalajara, no centro-oeste mexicano, servirá para abrigar o Santuário dos Mártires. Embora o foco do texto sejam as formas arquiteturais desses templos católicos, algumas características da devoção às figuras que os inspiram precisam ser consideradas. Quanto à arquitetura propriamente dita, ela será analisada e problematizada com base em uma discussão sobre estética.

1 Este texto beneficiou-se de leituras feitas por Renée de la Torre e Fernanda Peixoto, além de ter se alimentado das trocas de ideias em atividades do MARES (Religião, Arte, Materialidade e Espaço Público: Grupo de Antropologia). Trata-se ainda de resultado da pesquisa apoiada por projeto de produtividade do CNPq, “Arquiteturas monumentais: religiões e espaço público”.

2 A santuarização envolve dois processos coordenados, associados a políticas da Igreja Católica em vários âmbitos: beatificações e canonizações de pessoas pelo Vaticano e construção ou ampliação de santuários em locais específicos. Ver, para uma abordagem inicial, Menezes (2012).

Para essa discussão, sirvo-me basicamente de dois textos de Georges Bataille, publicados originalmente em 1929 na revista *Documents*. Ainda que Bataille não reclame o tema da estética para designar suas elaborações, estas conectam dimensões que lhe estão associadas: ideais, formas, convenções de beleza. São exatamente as conexões que servem tanto para vincular esses textos com a estética quanto para efetuar alguns deslocamentos na sua abordagem. O primeiro deles trata de arquitetura, ou melhor, daquelas composições nas quais se exprime “o ser ideal da sociedade, aquele que ordena e proíbe com autoridade” (Bataille, 2018a, p. 65). Ao exemplificar o ponto, Bataille escreve sobre os monumentos como tais ou sobre sua expressão na “forma das catedrais e dos palácios”. Monumentos, catedrais e palácios são “composições arquiteturais” na medida em que expressam ideais sociais e estéticos. O breve texto conclui traçando uma continuidade entre a “evolução das formas terrestres” e a “ordenação matemática imposta à pedra” (p. 66), pois ambas consagram a estabilidade e são desafiadas por invenções artísticas – concretamente, a pintura de vanguarda daquela época – que não respeitam as formas elegantes e estáticas.

O segundo texto do polímato francês trata da “linguagem das flores” (Bataille, 2018b). Novamente, o que está em questão é o ideal de beleza, ou a beleza como ideal: “se dizemos que as flores são belas, é porque elas parecem *conformes ao que deve ser*, isto é, representam, por aquilo que são, o *ideal humano*” (p. 75). Bataille dedica-se a desmanchar esse entendimento, seja despedaçando rosas para fazer aparecer apenas “um tufo de aspecto sórdido”, seja lembrando da fragilidade das corolas que se revela na murchidão, seja aproximando os elementos mais elevados das plantas de suas folhagens, talos e, mais fundo ainda, de suas raízes “que fervilham [...] nojentas e nuas como vermes” (p. 78). Assim, a “mais admirável das flores” se reduziria a “um sacrilégio imundo e fulgurante” (p. 76), pois aponta para o alto quando a maioria de seus elementos depende do que mais baixo há na natureza. Sua elaboração, é importante mencionar, está vinculada com uma recusa de interpretações simbólicas em favor de uma abordagem do aspecto – ou das aparências, mesmo que seja necessário revirar os seres e objetos para fazê-las emergir.

Há nas formulações de Bataille duas indicações que tomarei como orientações analíticas. Primeiro, essa atenção voltada às aparências, que corresponde exatamente a uma valorização do aspecto e das formas que converge com abordagens antropológicas inspiradas em certos entendimentos da estética.³ Em relação às igrejas que pretendo analisar, isso se traduz no privilégio concedido às soluções arquitetônicas e aos resultados alcançados em cada caso. No santuário brasileiro, uma igreja que “se parece” com a santa e está vinculada ao lugar em que viveu tem partes que, pela sua distribuição, destoam das concepções ideais de um templo – especificamente, a relação entre sagrado e profano. No santuário mexicano, é a própria aparência geral do templo que sugere formas outras que não as que caracterizam uma igreja católica. Apresentadas nesses termos, ambas as construções apontam já para a segunda sugestão retirada dos textos de Bataille: a busca pelo ideal gera realizações que têm a imperfeição como consequência. Em se tratando de templos cristãos, podemos dizer que sua dedicação ao sagrado convive com a propensão ao sacrilégio.

A imperfeição, nesses casos, adquire um sentido diferente do elaborado por Verkaaik (2014) na instigante análise de duas sinagogas na Europa. A reconstrução ou restauração dessas sinagogas admite a imperfeição, seja na relação com o passado humano, seja baseada em certa concepção da criação divina. Em minha abordagem, a imperfeição é um resultado não pretendido, cuja revelação depende da consideração de aspectos arquitetônicos e de sua relação com os lugares onde se implantam os templos e com as características das devoções. Se essa abordagem não segue apenas as intenções e concepções dos atores sociais diretamente envolvidos com a construção das igrejas, ela não os desconsidera. Conheci diretamente os santuários, realizei entrevistas com arquitetos e religiosos nos dois casos, busquei por apresentações textuais dos respectivos projetos, além de compilar materiais (de primeira ou segunda mão) que nos dão informações sobre os lugares e as devoções. É exatamente por uma caracterização das devoções que devo começar minha análise.

³ Em especial, as elaborações de Meyer (2019) em torno da ideia de “formações estéticas”, que enfatizam a participação das coisas e das sensações na sustentação de mundos coletivos. Ver neste volume o texto de Aguiar (2020) para outra utilização dessas elaborações.

Devoções incertas, templos salientes

Os dois santuários não resultam de devoções bem estabelecidas ou antigas. Mais do que isso, trata-se devoções incertas na sua extensão ou no seu enraizamento, pelos motivos que serão apresentados aqui. Há uma diferença importante entre as situações, pois o Santuário Santa Paulina encontra-se em pleno funcionamento, ao passo que o Santuário dos Mártires Mexicanos está em construção. O primeiro localiza-se na pequena cidade onde viveu a religiosa no final do século XIX e que já abrigava estruturas devocionais anteriores ao estabelecimento do novo templo. O segundo é um empreendimento recente, dedicado ao culto de um coletivo de beatos e santos de origens diversas, nas imediações de uma metrópole, em um sítio onde nada religioso havia previamente. Vejamos por que, nessas situações distintas, os santuários mobilizam o que denomino devoções incertas, condição que a arquitetura dos templos não pode desconsiderar.

Antes do ano 2000, existiam não mais que dez santos na América Latina reconhecidos pelo Vaticano.⁴ Nesse mesmo ano, o México contribui para mudar significativamente as estatísticas, quando são canonizados 25 mártires. O que os junta na santidade é terem morrido no contexto de conflitos ocorridos entre 1910 e 1940 que resultaram de iniciativas estatais que endureceram o anticlericalismo e das reações promovidas em nome do catolicismo. O ápice desses conflitos foi a Guerra Cristera, entre 1926 e 1929, quando desapareceram a maioria dos canonizados. Sua santificação foi o produto da convergência de dois processos: de um lado, a política vaticana de santuarização, impulsionada pelo Papa João Paulo II (1978-2005); de outro, a revisão das relações entre Estado e Igreja Católica no México. O ano de 1992 constitui um marco desses processos, quando ocorreram as beatificações dos 25 mártires e passou a vigor uma nova lei (Ley de Asociaciones Religiosas y Culto Público) que revisou a laicidade estatal.⁵

4 Conforme Pérez e Téllez (2011), fonte que utilizo como principal guia no caso mexicano.

5 Esse é também o momento em que chega a termo o longo período dominado por presidentes do partido político (PRI) que assumiu as posturas anticlericais. Note-se ainda que o México recebeu especial atenção do Vaticano, tendo sido o país que mais registrou visitas de João Paulo II. Agradeço a Renée de la Torre por essas observações. Ver o quadro geral sobre as relações entre Estado e Igreja Católica no México contemporâneo que ela desenha em De la Torre (2012).

O Santuário dos Mártires Mexicanos apresenta-se como uma consequência das canonizações, que foram acrescidas de outras treze beatificações em 2005 (uma já resultando em santificação em 2016). A localização na região de Guadalajara, segunda metrópole mexicana com quase cinco milhões de habitantes, justifica-se pelo fato de boa parte dos 38 mártires terem perdido suas vidas em distintas localidades do estado de Jalisco (de que Guadalajara é a capital). O Santuário reivindica-se ainda como referência dos demais santos e beatos mexicanos (total de 55, incluindo alguns que morreram no estrangeiro), e chegou-se a anunciar que suas instalações abrigariam os restos mortais da maioria deles.⁶ Desde 2015, o andamento das obras permite que alguns eventos ocorram já dentro do templo em construção, embora as atividades mais frequentes tenham lugar em uma capela provisória nas proximidades. Quando estiver concluído, o Santuário promete ser o vértice derradeiro de um triângulo devocional de que os outros dois pontos são a Basílica de Guadalupe, na Cidade do México, e o monumento do Cristo Rei, outro santuário no estado de Guanajuato (Castellanos, 2012).

Essa pretensão indica a aposta, nutrida por parte da hierarquia católica, de que o Santuário dos Mártires conquiste o estatuto de referência nacional. Algo que parece estar longe de ser alcançado, em função de condições que assolam tanto o projeto quanto a devoção relacionados aos mártires. No que diz respeito à devoção, um primeiro ponto é que os mártires estão no centro de disputas sobre seu significado, incluindo a sua santidade (Silva, C., 2015; González Escoto, 2019; González, 2017). Sua memória é reivindicada por distintos setores do catolicismo mexicano, podendo assumir valores opostos e pouco conciliáveis (Pérez; Téllez, 2011). Em outro plano, mais geral, está em jogo a reivindicação católica sobre seu lugar na memória nacional de um Estado laico. Entretanto, o fundamento da santificação depende do argumento de um envolvimento passivo das vítimas nos conflitos entre Estado mexicano e Igreja Católica, o que é objeto de empedernido debate no caso de certos mártires. Outro ponto a ser observado é que, dos 33 santos e beatos, apenas um ou dois desfrutaram de culto significativo. E a razão que ali-

⁶ Atualmente, a fonte oficial de informação sobre o Santuário dos Mártires Mexicanos é uma página de Facebook: <https://www.facebook.com/smartirescristo/>. Quando estive no sítio em dezembro de 2019, recebi alguns materiais impressos em que também me baseio. Agradeço, por isso, ao Pe. Gerardo Aviña, reitor do Santuário; Pe. Antonio Gutierrez, do setor de comunicação da Arquidiocese de Guadalajara; Yara Martínez, assessora de imprensa.

menta sua popularidade não tem a ver diretamente com as circunstâncias de sua morte, e sim com sua associação à causa dos migrantes (De la Torre; Levitt, 2016).⁷

Em relação ao projeto de construção do santuário, são outros dois fatores que o fragilizam. Em primeiro lugar, como a devoção popular é inexpressiva ou, quando existe, está voltada para santuários já instalados em outros sítios, os eventos que por ora vêm se realizando no Santuário dependem de indução eclesial (González Escoto, 2019). Paróquias ou grupos católicos específicos são convocados a se dirigirem até o santuário e a prestarem homenagem ao quadro de relíquias que a capela provisória abriga.⁸ Outros eventos multitudinários são esporádicos, como ordenações e celebrações que atraem familiares e visitantes para o templo em construção. Em segundo lugar, o Santuário está fortemente associado aos planos de Juan Sandoval Iñiguez, arcebispo de Guadalajara entre 1994 e 2011. A maneira como esses planos foram conduzidos geraram desconfianças e reações dentro e fora da igreja local.⁹ Apesar dessas questões, o avanço das obras não deixou de ocorrer nos últimos anos. A conclusão do santuário não é, entretanto, garantia de que a devoção aos mártires se amplie.

No caso brasileiro, Santa Paulina já tem seu santuário, mas a devoção a ela tampouco deixa de enfrentar obstáculos. Paulina foi o nome assumido por Amábile Lúcia Visintainer ao fazer os votos que consolidaram seu compromisso com uma ordem religiosa. Essa ordem, cujo nome atual é Congregação das Irmãzinhas da Imaculada Conceição, teve como principais propulsoras a própria Amábile e mais duas companheiras, com o acompanhamento de padres jesuítas. O local da fundação, no interior de Santa Catarina, foi para onde a família de Amábile migrou, em 1875, da região de Trento (hoje na Itália). A ordem transferiu sua sede para São Paulo pouco tempo depois, para onde mudou Paulina em 1903. Ele só voltaria a estar em Nova Trento por

7 Considere-se ainda que o estado de Jalisco abriga os três principais santuários marianos de peregrinação no México (em San Juan de los Lagos, Talpa e Zapopan), ultrapassados em prestígio popular apenas pelo santuário da Virgem de Guadalupe na capital federal. Agradeço a Renée de la Torre por essa observação.

8 Ou seja, é uma incógnita se o santuário abrigará os restos mortais dos santos que reivindica congregar, uma decisão que vai implicar disputas no âmbito de devoções e políticas católicas locais.

9 Esse ponto marcou a conversa que mantive, em novembro de 2019, com Tomás de Hajar, intelectual católico, e Pe. Abel Castillo, que já foi o secretário executivo da construção do santuário. Volto a mencionar o protagonismo de D. Sandoval na próxima seção.

dois anos, instalando-se, em seguida, em uma instituição assistencial da Congregação situada em Bragança Paulista, até sua morte em 1942.¹⁰

O processo de santificação de Paulina foi iniciado na década de 1960, mas sua beatificação ocorre apenas em 1991, seguida da canonização em 2002. Percebe-se que a mesma política vaticana que beneficiou os mártires mexicanos levou à criação da “primeira santa brasileira”. A iniciativa foi da própria Congregação a que pertenceu Paulina e foi acompanhada da produção de hagiografias, culminando na biografia oficial publicada em 1987. A canonização é resultado de um esforço institucional que inclui uma reparação, uma vez que, não muito depois de sua mudança para São Paulo, Paulina foi destituída da posição de madre superiora e condenada a não mais exercer cargos de governo na Congregação que havia ajudado a fundar. Sua resignação foi contabilizada como atributo de sua santidade.

Segundo Silva (2004), houve hesitações sobre o lugar do santuário, que acabou sendo fixado em Nova Trento, ficando os restos mortais da santa em São Paulo, onde permanece a sede da Congregação. A beatificação acarretou o aumento do fluxo de visitantes para a pequena cidade catarinense (14 mil habitantes em 2018), colocando a necessidade de uma estrutura maior para a sua recepção. O santuário, instituído em 1998, foi remodelado entre 2003 e 2006. Estimativas apontam um número entre 70 mil e 100 mil pessoas por mês, o que colocaria o Santuário Santa Paulina como o segundo destino de “turismo religioso” no Brasil, perdendo apenas para Aparecida do Norte (Soares; Ramos, 2018).

Esse destaque está, contudo, em contraste com outras feições do Santuário. Além do fluxo de visitas não ter aumentado significativamente nos últimos anos, há indicações reiteradas de que a maioria dos visitantes vêm de outras cidades do mesmo estado de Santa Catarina, número seguido por cidades paranaenses e gaúchas, restando quantidades ínfimas de outras proveniências (Rita, 2002, p. 61; Silva, R., 2004, p. 71; Ardigó; Caetano; Damo, 2016, p. 366; Behling; Wolf; Bona, 2019, p. 53). Ou seja, o culto de Santa Paulina parece ter alcance regional, em uma escala muito distinta daquela que caracteriza o santuário de Nossa Senhora Aparecida. Os visitantes chegam como pedestres vin-

¹⁰ São muitas as fontes sobre Paulina. Sigo principalmente o exposto em Custódio (2011).

dos de cidades próximas ou utilizando automóveis, e não raramente em excursões. Algumas dessas excursões incluem Nova Trento em um roteiro no qual Aparecida é o destino principal, confirmando a hierarquia entre os dois santuários. Além disso, Santa Paulina precisa lidar com a concorrência de outras devoções, inclusive de novos candidatos a santos.¹¹ Se para Nossa Senhora Aparecida, cultuada desde o século XVIII, essa convivência não é problemática, o mesmo não se pode afirmar para a recente Santa Paulina.

Em suma, as devoções reivindicadas pelos santos mártires mexicanos e por Santa Paulina não estão asseguradas – ao menos na escala almejada por seus principais promotores. Essas condições são, de minha perspectiva, essenciais para entendermos as características dos templos que consistem nas estruturas centrais dos respectivos santuários. Ou seja, em vez de se traduzirem em construções inexpressivas, as incertezas implicadas nas devoções impulsionam projetos com dimensões materiais significativas, incluindo arquiteturas audaciosas. É como se, aos templos, fosse atribuída a tarefa de atrair devotos. Nisso e para isso, sua aparência é essencial. A elaboração, inspirada em Gell (2001), que em outro texto (Giumbelli, 2018) me fez aproximar os monumentos de “armadilhas”, parece se aplicar ao caso desses templos.¹² Serem monumentos ativos, no sentido de reivindicarem outra coisa além da indiferença, faz parte de suas pretensões. Não por acaso, fotografias e desenhos estilizados que tomam as igrejas por modelos são frequentemente adotados na divulgação oficial dos respectivos santuários.¹³ Passemos então à análise e à problematização das arquiteturas desses modelos.

Santuário dos Mártires: a igreja que aparenta ser outras coisas

Quando estive no local em dezembro de 2019, o templo do Santuário dos Santos Mártires passou-me a impressão de algo grandioso e inacabado. A extensa escadaria que futuramente dará acesso ao átrio

11 Em Santa Catarina, há uma beata (desde 2007) e dois processos já abertos (2019 e 2020). Outros santuários estão estabelecidos em regiões próximas. No Rio Grande do Sul, há mais dois beatos (desde 2007), devendo-se ainda considerar o santuário principal de Nossa Senhora de Caravaggio como uma importante devoção regional.

12 Neste volume, o capítulo de Peixoto e Goyatá (2020) discorre sobre o mesmo texto de Gell, do qual também se apropria para sua análise.

13 Para Santa Paulina, ver Ardigó, Caetano e Damo (2016, p. 365); para os mártires, baseio-me no material impresso que acessei em minha visita em 2019.

onde caberão mais de 50 mil pessoas só podia ser, na ocasião, imaginada. Circudei o edifício e nele ingressei perto do presbitério, de onde era possível avistar toda a nave e os vitrais principais quase concluídos. O piso ainda não recebera nenhuma cobertura. Perto do lugar por onde entrei, o globo que foi descartado para coroar a mais alta das cúpulas jazia quase como uma ruína. Alguns dias antes, o engenheiro responsável pelas obras havia atualizado as informações que eu vinha reunindo desde 2017. Aquela nave, com diâmetro de 105 metros e 70 metros de altura máxima, deverá abrigar, em dois níveis, 12 mil pessoas. Sob o átrio, haverá uma construção com quatro pavimentos, três deles dedicados a estacionamentos; no quarto, espaços que servirão à paróquia ali instalada, auditórios, um museu sobre os mártires, além de cerca de 100 mil columbários. Outras estruturas podem se juntar ao complexo, em locações ainda a serem definidas: sedes de programas assistenciais, serviços de saúde, alojamento de peregrinos e um setor comercial.¹⁴

A monumentalidade da construção permite que tenha sido anunciada como “uma das maiores cúpulas da cristandade, em particular por seu volume totalmente fechado e sem pilares. De fato, trata-se da igreja de forma arquitetônica livre de maior dimensão de toda a cristandade” (Bozzo, 2011). Segundo o engenheiro já citado, Héctor Castellanos, “construído desde 2007 [...], o Santuário se converterá no edifício mais alto da Zona Metropolitana de Guadalajara, desde onde se avista plenamente todo o perímetro do Valle de Atemajac” (mencionado em Campos, 2014). O lugar está situado no Cerro del Tesoro, que fica no município de Tlaquepaque, e pode ser alcançado pelo trem urbano desde o centro de Guadalajara em cerca de 30 minutos. Suas dimensões competem com as do templo da Igreja La Luz del Mundo, concluído em 1992 e também capaz de abrigar 12 mil pessoas sentadas. Esse templo se eleva a mais de 80 metros utilizando uma estrutura piramidal, mas não está construído sobre uma elevação.¹⁵ O Cerro del Tesoro não é um morro muito alto, e a altura dos prédios e a poluição impedem que seja contemplado de vários pontos da cidade. Mas sua visibilidade é maior

¹⁴ A imagem que melhor reproduz a versão atual do projeto arquitetônico é a de uma maquete: <https://www.skyscrapercity.com/threads/proyecto-tlaquepaque-santuario-de-los-m%C3%A1rtires-mexicanos-e-c.437112/post-148417717>. Acesso em: 23 set. 2020.

¹⁵ Ver, sobre o templo, San Martín Córdova (2019); para a história da Luz del Mundo, igreja neocristã mexicana de maior expressão internacional, ver De la Torre (1995).

quando comparada à sede do grupo neocristão. Esta pode ser avistada como parte da cidade desde o Santuário dos Mártires, o qual desponta no horizonte e cuja construção já vem impactando o seu entorno.

O argumento do desenvolvimento urbano e os supostos benefícios do turismo religioso serviram para aproximar o empreendimento de iniciativas governamentais. Se não houvesse esses fatores, a força do catolicismo na região e os laços familiares que aproximam elites civis e religiosas poderiam ter cumprido o mesmo papel. Em 2008, o governador de Jalisco anunciou que uma doação milionária seria feita como uma contribuição estatal para a construção do santuário. A notícia foi comemorada pelo cardeal Sandoval, desde 2011 Arcebispo Emérito de Guadalajara e ainda o principal animador da obra. Mas o anúncio também gerou enorme reação entre diversos setores sociais, amparada no princípio da laicidade estatal, o que levou à devolução dos recursos em 2009.¹⁶ Desde então, a construção tem sido mantida graças a outras fontes e se arrasta ao longo dos anos. De todo modo, intervenções estatais não estão ausentes. A municipalidade de Tlaquepaque investiu na melhoria da infraestrutura da área, que vem atraindo mais moradores. E o governo de Jalisco continua a manifestar seu apoio ao turismo religioso, ao qual dedica um de seus setores. Um dos projetos divulgados pela administração é a “Ruta Cristera”, que buscará integrar o Santuário dos Mártires a outros pontos de devoção religiosa na região.¹⁷

A dimensão arquitetônica da obra impõe que se considere a longa história do projeto de construção do Santuário dos Mártires. Embora a data mencionada na maioria dos relatos indique 2007 como o ano inicial, é possível recuar com o auxílio de outras referências.¹⁸ O primeiro anúncio de um “santuário dos mártires” parece ter ocorrido em 2000, acompanhando as notícias da canonização dos 25 santos. Mas a ideia de um espaço para acolher multidões está entre as demandas de um evento de 1992 que traçou as diretrizes para a Arquidiocese de Guadalajara. Esta sedia um dos maiores seminários do mundo, o que transforma

¹⁶ Sobre esse episódio e suas repercussões, ver De la Torre (2017). Seu texto neste volume acompanha outra ação de D. Sandoval (De la Torre, 2020).

¹⁷ Ver <https://sectorjal.jalisco.gob.mx/nuestro-estado/turismo-religioso>. Acesso em: 23 set. 2020. Pessoas próximas ao Santuário que entrevistei mencionam outro projeto, “El Camino de los Martires”, que interliga o santuário de Tlaquepaque com outros situados no estado de Jalisco.

¹⁸ Sigo, em suas linhas gerais, os dados apresentados por Vaca (2017), complementados por outras fontes de imprensa e minhas entrevistas.

as ordenações de novos padres em eventos que reúnem grandes contingentes. O uso de espaços não religiosos para essas e outras ocasiões gerava insatisfações. D. Sandoval buscou conciliar tal demanda com a perspectiva de tornar Guadalajara a principal referência no culto dos mártires. Assim nasceu a ideia do santuário, tornada pública apenas em 2000. A atribulada história do que veio depois pode ser dividida em três momentos, considerando as definições e redefinições arquitetônicas.

O ano 2000 trouxe não apenas o anúncio da construção do santuário, mas também a colocação de sua pedra fundamental e a apresentação de um projeto de templo. Atribuído ao arquiteto Federico González Gortázar,¹⁹ o projeto já incorporava a concepção de um complexo, unindo lugar de culto a centro de eventos, além de prever espaços para serviços de várias naturezas. O desenho destaca um conjunto de cúpulas articuladas de modo a formar os gomos de uma abóboda de 100 metros de altura. Contornando essa abóboda, uma estrutura de formato hexagonal, aberta no lado em que está a porta principal do templo – assim, seria possível entrar diretamente nas cúpulas. As dimensões internas eram igualmente maiores do que as do projeto atual: uma nave circular com 160 metros de diâmetro e forte inclinação no espaço da assembleia prevista para abrigar 20 mil pessoas. Apesar dessas características, o arquiteto reivindicou como inspiração a Basílica de São Pedro, do Vaticano.

No entanto, já em 2001 ocorreram várias mudanças, a começar pelo arquiteto, que passou a ser José Manuel Gómez Vázquez Aldana, associado à empresa GVA.²⁰ Mudou-se também o local da construção para onde continua a ocorrer até hoje, o Cerro del Tesoro. Antes, o sítio era outro morro, aquele que abriga um conjunto de antenas de comunicação, que talvez entrassem em uma competição visual com o templo do santuário. Mas o motivo alegado para o deslocamento do local foram questões fundiárias. Por fim, as mudanças vieram com um novo projeto, anunciado pelo arquiteto como “renascentista, mais clássico e conservador”. Desse projeto, temos acesso a um esboço e a uma

19 Sobre Gortázar, ver Palomar (2013). Segundo San Martín Córdova (2019), houve ainda dois outros arquitetos envolvidos, Luis Miguel Argüelles Alcalá e o frade Gabriel Chávez de la Mora, que voltou a ter participação recentemente com o desenho do vitral principal e do presbitério. De acordo com González Escoto (2019), outro templo, situado próximo à região central de Guadalajara – o que teve seus vitrais apedrejados, como relata uma das epígrafes deste texto – foi cogitado para abrigar o Santuário dos Mártires.

20 Sobre Gómez Vázquez Aldana, um arquiteto com projetos de grande porte conhecidos em Guadalajara e outras cidades, inclusive fora do México, ver Castro (2016).

maquete. Nele, a cúpula é inteiriça e não vai até o piso; na maquete, o desenho é um pouco diferente, semelhante ao formato de um chapéu cujas abas se aproximam mais do solo. Nos dois casos, essa estrutura circular é cercada por outra estrutura quadrilátera, onde estaria instalada a entrada principal do templo.

Tampouco esse segundo projeto prospera, frustrando as expectativas de que o santuário estivesse pronto para um grande evento a ser realizado na Arquidiocese de Guadalajara em 2004. Questões administrativas, financeiras e fundiárias fazem com que as obras não deslanchem, de modo que a construção fica suspensa entre 2002 e 2007. Nesse ano, novas notícias dão conta da retomada das obras, que desde então prosseguem sem grandes discontinuidades, a depender do ritmo permitido pela disponibilidade de recursos. Embora nem o local nem a autoria tenham sido modificados, o projeto anunciado em 2007 traz características bem distintas das anteriores (imagem 1). Trata-se do projeto que guia as obras até o presente, mas não sem sofrer alterações. É sobre as formas e aparências dele originadas que discorro a seguir.

Imagem 1 – Desenho do Santuário dos Mártires, 2007



Fonte: Ícono... (2015).

Como referência, tomemos a descrição de 2011 oferecida pelo engenheiro responsável pelos cálculos estruturais.²¹ Segundo essa descrição, o projeto “contempla três cúpulas consecutivas (de forma livre) encerradas em sua entrada principal por uma cúpula semiesférica” (Bozzo, 2011). Essas cúpulas não compõem mais uma abóboda, mas parecem encaixadas, a maior cúpula estruturando os fundos do templo com um espaço para os vitrais, a menor abrindo-se para formar a entrada principal em composição com uma semiesfera que seria translúcida. Ao longo da parte frontal e das laterais da estrutura principal, há uma outra, em desenho de semicírculo. A entrada na semiesfera comunica-se com uma passagem no semicírculo para dar acesso ao átrio, abaixo do qual se desenvolvem os pavimentos descritos no início desta seção. Fui informado durante minha visita em 2019 que essa segunda estrutura não será construída. Outra modificação ocorreu há mais tempo com a supressão de um alongamento da cúpula mais alta, que serviria para suportar um globo com a cruz. Esse alongamento destaca-se em um desenho que provavelmente acompanhou a retomada dos trabalhos em 2007.²² Em 2008, falava-se ainda em uma nave para 20 mil pessoas, o que foi revisito, mas – ponto importante – sem deixar que sua capacidade ficasse abaixo do que a do templo da Igreja La Luz del Mundo. Outras modificações ocorreram no formato das três cúpulas e no encaixe entre elas – o resultado parecendo-se mais com um fractal do que com um invólucro (imagem 2). Como sabemos, o globo no qual se apoiaria a cruz foi desprezado. Por ora, o teto do santuário não enverga cruz alguma.²³

21 O melhor guia visual com informações agregadas baseadas no mesmo projeto é o seguinte: <http://i02.vpc02.informador.com.mx/interactivos/jalisco/santuariodelosmartires/>. Acesso em: 23 set. 2020.

22 Para uma reprodução desse desenho, ver <https://lauracampos.wordpress.com/tag/santuario-de-los-martires/>. Acesso em: 23 set. 2020.

23 Atrás do edifício do templo, há uma elevação incorporada ao projeto, com a indicação ora de uma grande cruz, ora de uma imagem do Cristo Redentor. Ainda não há uma definição sobre a solução a ser adotada.

Imagem 2 – Foto das obras do Santuário dos Mártires, 2016



Fonte: Grupo Hiemesa (2016).

A questão que intriga quem olha para a estrutura resultante desse desenho é: a que isso se parece? Por parte do arquiteto responsável pelo projeto, não há pronunciamentos públicos sobre o assunto. O máximo que encontrei foram as palavras “moderno” e “contemporâneo”, que se aplicam também a outros aspectos da construção, comprometida em oferecer “comodidade” a seus visitantes e frequentadores (Santuário..., 2012). Assim, materiais, tecnologias e serviços trazem essa marca, como destacou o engenheiro responsável pelas obras (Castellanos, 2019). Quando lhe perguntei sobre as semelhanças com outros edifícios religiosos, ele apontou a relação entre as antigas basílicas cristãs e as cúpulas: “mas aqui temos cúpulas pós-modernas, de diferentes alturas”. Ele continuou: “não estamos fazendo aqui uma igreja de corte gótico, nem renascentista, nem neoclássica, nada disso. Estamos no século XXI”. Entretanto, também destacou que a contemporaneidade do desenho e o uso de tecnologias de ponta não anulam “elementos tradicionais” – além das cúpulas, referiu-se ao uso de vitrais e à orientação do templo com sua entrada voltada para o leste. As referências renascentistas, presentes em projetos anteriores, deixam de ser mencionadas.

E o que pensam outras pessoas sobre as aparências do Santuário dos Mártires? Reúno elementos das entrevistas que realizei durante minha visita à Guadalajara, agregando dados provenientes de comentários postados entre 2007 e 2009 em um fórum virtual de discussão sobre projetos arquitetônicos.²⁴ A referência desses comentários é o desenho com base no qual se origina o projeto vigente, com a cúpula alongada por eixo em que se sustenta a cruz. As opiniões se dividem entre boas e más impressões, e pairam muitas dúvidas acerca da situação topográfica e de detalhes arquitetônicos. Em meio a isso, há vários comentários que aproximam o templo da famosa Opera House, inaugurada em 1973, que é um ícone da cidade australiana de Sydney.²⁵ Essa semelhança foi também apontada pelo arquiteto que acompanha a construção do santuário mexicano desde o início (Mercado, 2019). Para ele, o primeiro e o segundo projetos, anteriores a 2007, já traziam elementos que dialogavam com o modo pelo qual a Opera House redefine a forma-cúpula. Considerando o resultado obtido com o terceiro projeto, ele aponta similitudes com outro edifício, um centro de eventos localizado em Glasgow, Escócia, concluído em 1997. O encaixe entre suas cúpulas rendeu-lhe uma designação em conformidade com sua aparência, SEC Armadillo – literalmente, “tatu”.²⁶

Outros comentários associam o desenho do templo a um capacete. Há, nessa vertente, elementos irônicos que apelam para referências da cultura pop. É o caso de um dos personagens da animação de temática futurista *Os Jetsons* e de outro personagem, este um extraterrestre, que povoa animações e outros produtos da Warner Bros. Ambos usam capacetes. Outro comentário assemelhou as cúpulas do templo a um “capacete futurista”. Em direção similar, opinam duas pessoas: “me parece mais um planetário do que uma catedral” e “me parece uma nave espacial que acaba de aterrissar”. Já um entrevistado associou o projeto de Gómez Vázquez Aldana a um capacete de soldado medieval (González Escoto, 2019). No fórum de 2007, um participante sintetizou a disputa: “é o capacete de Dom Quixote contra o capacete de Marvin, o marciano” (o já mencionado personagem da Warner Bros).²⁷

24 Foram analisados os primeiros quatrocentos posts no tópico <https://www.skyscrapercity.com/threads/proyecto-tla-quepaque-santuario-de-los-m%C3%A1rtires-mexicanos-e-c.437112/>, cobrindo o período entre janeiro de 2007 e outubro de 2009. Acesso em: 15 jul. 2020.

25 Entre eles, os posts #16 e 64 no site indicado na nota 24.

26 Ver <https://www.fosterandpartners.com/projects/sec-armadillo/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

27 São os posts #2, 21, 35, 72, 246 e 247 no site indicado na nota 24.

O ponto recorrente no modo como se descreve e se percebe o aspecto do Santuário dos Mártires é exatamente o não parecer uma igreja. É significativo que os arquitetos responsáveis pelos diferentes projetos vinculados ao templo não tenham em seu currículo outras obras religiosas. O portfólio da GVA, empresa de Gómez Vázquez Aldana, apresenta diversos projetos com propostas e linhas contemporâneas, em estilos que arrojam os princípios que orientam o desenho do santuário.²⁸ Mas, ao produzir um templo “contemporâneo”, ou ao ter como ideal tal tipo de arquitetura, esse desenho acaba evocando semelhanças com formas e referências que não remetem a um templo cristão. Dois comentários do fórum de arquitetura evidenciam essa aporia.²⁹ Nesses comentários, a referência à religião vem diretamente associada a apreciações estéticas. Afirma um participante do fórum: “gostava mais do projeto anterior [não há certeza sobre qual], que parecia uma mesquita”. Já o outro faz reclamação distinta: “Bom projeto. Pena que tenha a ver com religião”. Por fim, uma perspicaz observação do entrevistado acima mencionado não deixa de dialogar com esses comentários. Ela decorre da constatação de que a devoção aos mártires canonizados ou beatificados, por ora, não é “espontânea” nem “popular”. Lembra também que o lugar escolhido para abrigar o templo não tem qualquer relação com hierofanias ou episódios das hagiografias. A igreja pode estar orientada para o leste, como prezam as regras canônicas, mas nenhum mártir morreu ou passou por ali. Daí a conclusão de meu interlocutor: “Não é um santuário em sentido estrito. É um monumento aos mártires” (González Escoto, 2019). Pode-se acrescentar: um templo-monumento cuja aparência não evoca referências religiosas.

Santuário Santa Paulina: o profano no sagrado

A pessoa que visita o Santuário Santa Paulina é de muitos modos lembrada que se encontra no local onde a santa viveu. Trata-se de um bairro distante seis quilômetros do centro da cidade de Nova Trento. É um pequeno vale, dominado, desde sua construção iniciada em 2003, pela nova igreja erigida em uma elevação do terreno. Esta passou a ser

²⁸ Ver o catálogo em <http://gvi.archi/es/>, que não confere destaque ao santuário nem inclui outras obras com finalidade religiosa. Acesso em: 15 jul. 2020.

²⁹ Posts #4 e 5 no site indicado na nota 24.

o elemento central de um complexo que integra várias estruturas distribuídas pela localidade, cujo nome (Vígolo) guarda as marcas das origens italianas. A referência mais antiga é a capela levantada no século XIX, quando Amábile ainda vivia ali. A memória de sua presença é ativada por diversos marcos, estátuas, monumentos e museus. O local abriga ainda um grande restaurante, assim como um pequeno hotel, mantidos pela Congregação que administra o santuário. O estabelecimento “oficial” de produtos religiosos convive com outras formas de comércio. Parte dessa dispersão foi atenuada quando o Santuário inaugurou em 2016 um “centro comercial” com 62 lojas. Veredas percorrem os espaços verdes e os córregos que sustentam as reivindicações ecológicas do lugar.³⁰

A nova igreja, inaugurada em 2006, quatro anos após a canonização de Santa Paulina, tem sua entrada principal voltada para o oeste, tal como a capela do século XIX. Ela foi construída em cerca de três anos, sem paralisações, baseada no projeto desenvolvido por uma empresa de Blumenau, cidade que fica próxima a Nova Trento. Assim como no caso mexicano, a HS Arquitetos não tinha experiência anterior com edificações religiosas.³¹ O projeto buscou responder ao “programa de necessidades” indicado pela Congregação das Irmãs da Imaculada Conceição. Mais adiante, entrarei nos detalhes da concepção arquitetônica, interessando, por ora, conhecermos algumas dimensões do templo (Santuário Santa Paulina, 2007). Em sua nave principal e suas duas capelas cabem cerca de 3.500 pessoas. A altura máxima é 28 metros, ponto de onde partem as duas metades do telhado em direção ao solo. Da entrada ao fundo, são 60 metros de vão livre, o que permite uma visão desimpedida de quaisquer obstáculos. O arquiteto com quem conversei (Herwig, 2019) apresenta com muito orgulho as soluções encontradas para a construção do templo, destacando o resultado em termos de comodidade e funcionalidade, bem como a conciliação entre tecnologias e materiais modernos e baixo custo de construção e manutenção.³²

30 Para informações e imagens sobre as diversas estruturas e setores do santuário, ver o site oficial: <https://santuariasantapaulina.org.br/>. Acesso em: 23 set. 2020.

31 A maioria dos projetos da HS Arquitetos incide sobre plantas industriais. Mas hoje seu catálogo já inclui outras obras de arquitetura religiosa e confere destaque ao Santuário Santa Paulina. Ver <https://www.facebook.com/hsarquitetos/>. Acesso em: 23 set. 2020.

32 Segundo o arquiteto, o projeto foi premiado em 2006, o que rendeu a publicação de notícia sobre o Santuário Santa Paulina no prestigiado site de arquitetura ArchDaily Brasil (2013). Em outro texto (Giumbelli; Aguiar, 2020), é abordada a relação entre a arquitetura interna do templo e as formas devocionais que ela busca estimular.

Houve, no entanto, um projeto anterior ao que foi realizado. Ele foi concebido nos últimos anos da década de 1990, na mesma época em que a localidade em torno da capela do século XIX foi elevada a um santuário pela Arquidiocese de Florianópolis, à qual pertence Nova Trento. Não há muitos detalhes sobre esse primeiro projeto,³³ apenas registros que apontam uma capacidade de 6.500 pessoas na nave principal, outras 4 mil em uma galeria e mais uma praça para 60 mil pessoas. As duas únicas imagens a que tive acesso mostram uma estrutura em dois pavimentos, a galeria sendo provavelmente o andar térreo. Na parte superior, um templo com desenho circular; a vista frontal faz parecê-lo um cone invertido, totalmente coberto por vidros azuis, cercado por três torres. Essas torres, que em sua base contornam a nave envidraçada, elevam-se acima dela em pontas que terminam em material que aparenta também ser vidro. “Os três volumes, onde se erguem os campanários, representam as irmãs que fundaram a organização” (Silva, R., 2004, p. 122) – a mais alta das torres correspondendo a Paulina.

De acordo com a religiosa da Congregação com quem conversei, o projeto foi elaborado por alguém de Brasília, um admirador da então beata Paulina. Embora reconheça o diálogo do templo com a história da santa, pois não se queria “apenas um galpão, ou uma apoteose sem sentido”, Irmã Anna relatou que o desenho não causou boa impressão entre as religiosas que viviam em Vígolo: “era muito vidro, muito... atual demais, a gente achava que era muito moderno, que não se enquadrava em nossa realidade” (Tomelin, 2018). A antipatia pelo projeto se estendia para a relação com o entorno, percebida como desarmoniosa. Os incômodos fizeram que a Congregação recorresse a uma consultoria de arquitetura; chegou-se assim ao “programa de necessidades” com base no qual se buscou atrair propostas de projetos. Algumas empresas fizeram esboços, mas apenas a HS Arquitetos prosseguiu respondendo às exigências e aos ajustes levantados pelas religiosas (Herwig, 2019).

Além de questões estéticas, o primeiro projeto levantou resistências associadas à relação entre o empreendimento religioso e os poderes públicos. Conforme Nascimento (2006, p. 104), “o governador queria construir o Santuário de Santa Paulina segundo um modelo próprio, dividindo o prédio em dois setores, tendo o subsolo um centro de con-

33 As informações provêm das seguintes fontes: Zanatta (2001), Silva (2004) e Nascimento (2006).

venções destinado a reuniões e encontros e a parte superior do prédio o espaço para a função religiosa”. Tal proposta foi contestada pelas religiosas, que desejavam evitar essa sobreposição de finalidades. A divergência resultou no encerramento das atividades de uma comissão que existiu em 2000, da qual tomaram parte autoridades religiosas e civis, com o objetivo de melhorar as condições de recepção de visitantes em Nova Trento. Embora tenha se mantido certa separação, instâncias governamentais não deixaram de ter participação nas estruturas e condições que cercam o Santuário. Exemplos disso são benfeitorias na infraestrutura do bairro e a promoção de Santa Paulina como o principal atrativo de “turismo religioso” de toda a região. Em 2010, a cidade de Nova Trento foi reconhecida por uma lei estadual como a “Capital Catarinense do Turismo Religioso” (Soares; Ramos, 2018, p. 395).³⁴

Quanto ao projeto aprovado pela Congregação, ele resultou de sua negociação direta com a HS Arquitetos. Indagado sobre as inspirações para a concepção e desenho do projeto, o arquiteto apontou a história da santa: “a trajetória de vida dela, uma pessoa muito simples e humilde, mas muito forte na sua espiritualidade e bondade” (Herwig, 2019). O projeto retrata “a simplicidade e a humildade dela através da forma do templo, que remete a um casebre em duas águas onde tudo começou.”³⁵ E também a solidez, a força dos valores dela, através dos materiais, especialmente o uso de muito concreto aparente” (Herwig, 2019). No texto que apresenta o projeto, lemos que a ênfase na simplicidade resultou em uma “releitura da arquitetura sacra tradicional”. Eis outro trecho: “a cobertura de linhas ascendentes estimula a meditação e a busca da espiritualidade, como se fosse um manto que, singelamente lançado sobre a construção, abriga a nave principal, capelas e área de apoio, além de definir os acessos ao santuário” (ArchDaily Brasil, 2013).

Percebemos, então, que, distintamente do que ocorreu no caso de Guadalajara, a concepção do templo nova-trentino dialoga fortemente com atributos de Santa Paulina, impactando a escolha de formas e materiais. Ainda que o vidro seja bastante utilizado, são os desenhos feitos

³⁴ Desde 1997, o município de Nova Trento já era, com base em um decreto estadual, uma “estância turístico-religiosa” (Nascimento, 2006, p. 63).

³⁵ O arquiteto refere-se aqui ao casebre no qual as três companheiras que criariam a congregação cuidaram de uma enferma. Ele é parte da narrativa que sustenta a hagiografia de Paulina. O santuário mantém uma réplica desse casebre junto à capela construída no século XIX.

com o concreto e com o telhado de metal que definem a morfologia da construção (imagem 3). Amparada nessa morfologia, proliferam leituras simbólicas. O mesmo texto que se refere a um “manto” sugere que a cobertura em duas águas “remete visualmente às tradicionais vestimentas de algumas ordens religiosas” (ArchDaily Brasil, 2013). Irmã Anna enfatizou que as discussões na Congregação que orientaram a demanda do projeto chegaram na ideia de uma tenda – “já que aqui é um lugar de peregrinação”. Ela acrescentou outras imagens a depender das interpretações: “o povo diz que é muito parecida com um véu [...] E também mãos para o infinito, que não se encontram porque seguem para o alto” (Tomelin, 2018).

Imagem 3 – Foto do templo principal do Santuário Santa Paulina



Fonte: Oliveira (2015).

A relação com a história de Paulina é afirmada também pela integração entre o novo templo e as estruturas já existentes em Vígolo. Embora a ereção da grande igreja tenha desmatado parte da área adjacente às construções anteriores, o projeto reivindica estar em harmonia com a natureza. Nas fachadas laterais, o vidro é transparente, fazendo a comuni-

cação entre o interior e o exterior. Quanto à sua orientação, ela não segue as regras canônicas que aconselham o leste como referência para a entrada principal. O templo mais recente imita a da igreja mais antiga, com a qual interage por meio de uma passarela curvilínea. Essa estrutura, partindo da área onde também está a réplica do casebre, como disse o arquiteto, “tenta ligar onde tudo começou com o novo” (Herwig, 2019).³⁶ A orientação voltada para o oeste faz com que o templo principal dialogue ainda com outra área do santuário. Ela se localiza no alto de um morro oposto ao que abriga a igreja. Ali estão alguns serviços, além de uma estátua de Santa Paulina, e o lugar já foi o destino de um teleférico que funcionou por alguns anos. Desse morro, a pessoa que o visita tem uma perspectiva cenográfica da fachada frontal do novo templo.

A fim de explorarmos algumas dimensões da aparência do templo, partamos exatamente da sua fachada principal. Embora o texto do projeto mencione que as três partes formadas por estruturas de concreto representariam a Santíssima Trindade, a explicação que me ofereceu o arquiteto reitera a presença de Paulina. Para tanto, ele pede que olhe-mos todo o desenho formado pelas linhas do telhado, as vigas entre as quais estão os sinos e a cruz no seu cume. Tal desenho sugere a imagem de uma pessoa vestida de hábito religioso. Ele conclui: “Então, conceitualmente falando, Santa Paulina está representada nos pilares frontais” (Herwig, 2019). Originalmente, o projeto previa inclusive que nos vitrais dessa fachada frontal estivesse reproduzida uma fotografia do rosto da santa,³⁷ ideia que foi abandonada durante a construção (Fernandes, J., 2019). De todo modo, considerando as sugestões do arquiteto e as estátuas de Paulina que se encontram no acesso e no interior do templo, podemos afirmar que há algo de fractal na distribuição da imagem da santa, multiplicada nos, e pelos, espaços do santuário. Em relação à fachada, essas concepções conferem plausibilidade à interpretação generalizante de Flávio de Carvalho (2005, p. 49): “a porta da igreja é uma representação da vagina e a igreja em si uma figuração da mulher”.

Enquanto a aproximação entre a igreja e uma mulher apresenta-se acertada para o caso desse santuário, tomemos a interpretação de

³⁶ A passarela ou rampa acaba também produzindo uma semelhança entre o Santuário Santa Paulina e o Santuário de Aparecida.

³⁷ Ver o desenho em <https://www.instagram.com/p/vyB3BFDHWO/>. Acesso em: 23 set. 2020.

Carvalho não em seu sentido literal, mas como uma incitação para que busquemos coexistências entre sagrado e profano na morfologia do templo.³⁸ O arquiteto referiu-se várias vezes, em sua entrevista, à “regra de ouro” para explicar as proporções adotadas pelo projeto da igreja.³⁹ A regra foi aplicada à fachada, gerando a identificação com uma figura humana; ela valeria igualmente, segundo o arquiteto, para a planta do edifício, traduzida na relação entre a área destinada à assistência e a área do presbitério. Tal configuração foi possibilitada pelo recurso à forma quadrada como base da planta, reforçado pela opção por um monobloco. Tive acesso a dois esboços que apontam para outras alternativas aventadas: em uma delas, reitera-se o desenho do telhado, mas com a torre dos sinos separada do edifício; na outra, o formato do telhado é bem diferente e o conjunto como um todo se distancia de um quadrilátero.⁴⁰ O arquiteto me explicou que o quadrado é “a forma mais econômica” (considerando a relação entre área e perímetro) e que a opção pelo monobloco, “uma edificação única”, preserva a referência à trajetória de vida de Santa Paulina, “uma pessoa única” (Herwig, 2019).

A perfeição dessa matemática simbólica e construtiva é, entretanto, abalada pela distribuição dos espaços na planta (imagem 4). A questão incide sobre a relação entre dois de seus “setores” – a nave principal e as capelas adjacentes – com o terceiro, a “área de apoio”. Essa área de apoio agrega espaços bem distintos. Nela se incluem os confessionários, que foram alocados atrás do presbitério, com um acesso pelos fundos da igreja. Isso significa que, embora tenham a ver com funções religiosas, foram distanciados da nave e das capelas. Efeito simétrico inverso – ou seja, a adjacência entre sagrado e profano – é o resultado da alocação de uma área administrativa na parte frontal do templo. Vistas do altar, as áreas localizadas na face oposta (ou seja, junto à entrada principal) são pouco definidas. No mesmo nível, temos portas que dão passagem, de um lado, para salas de atendimento individual ou familiar e, de outro, para uma área administrativa; em nível mais elevado, acessíveis por

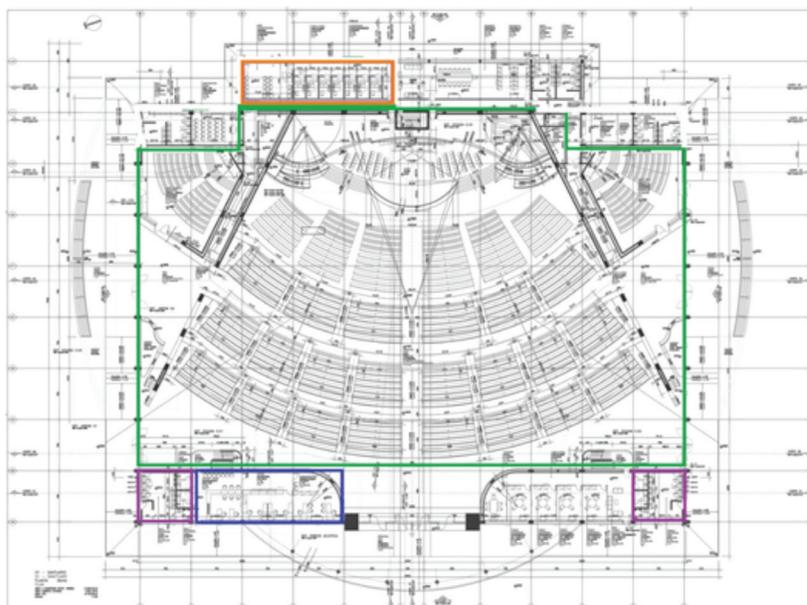
38 Penso ainda ser essa a pista apontada pelo arquiteto litúrgico, Pe. José Fernandes, em seu comentário – registrado na epígrafe deste texto – acerca do destino de um dos quadros da via sacra.

39 Também conhecida como “proporção áurea”, é uma constante matemática aplicada em projetos de várias naturezas. Enfatiza o arquiteto: “Na questão de volumetria e proporção, nós temos o retângulo de ouro nos pontos visuais principais, tanto em elevação quanto em planta” (Herwig, 2019).

40 Desenhos acessíveis em: <https://www.instagram.com/p/wlbq7xjHSt/> e <https://www.instagram.com/p/wk-usQDH-TV/>. Acesso em: 23 set. 2020.

meio de escadas, há outras portas para espaços destinados ao controle de captação de imagem e ao controle de som e outros tipos de serviços técnicos. O arquiteto comentou que a área administrativa não estava prevista para esse espaço, mas, dada a sua disponibilidade, houve essa modificação no projeto, o que garantiu que se preservasse o conceito do monobloco (Herwig, 2019).

Imagem 4 – Planta baixa do templo principal do Santuário Santa Paulina



Fonte da planta: ArchDaily Brasil (2013). Legenda acrescentada: verde = nave e capelas; laranja = confessionários; azul = área administrativa; lilás = banheiros na área frontal.

Meu argumento é que o recurso ao monobloco e o modo como se distribuiu os espaços no interior da planta do templo provocaram separações e conjunções que subvertem a relação entre sagrado e profano. De um lado, os confessionários ficaram afastados da nave principal e das capelas; de outro, a área administrativa terminou colada à assembleia religiosa. Há também um acesso pelo lado externo da igreja – ou seja, a fachada frontal comporta não apenas a entrada principal, mas, ainda, portas e janelas que se comunicam com a área administrativa e

de atendimento. O preço cobrado pela integração entre esses setores é a desfiguração da fachada do ponto de vista da “arquitetura sacra tradicional”, a qual o projeto reivindica respeitar. A subversão da relação entre sagrado e profano é reiterada pelo posicionamento dos banheiros coletivos, dispostos não em outro edifício, mas nos quatro cantos da planta do próprio templo – no caso dos que ficam junto à fachada principal, o acesso é pelas laterais, mas as janelas são frontais. Em suma, se essa fachada pretende recorrer à “regra de ouro” para sugerir a figura sagrada da santa, faço notar que, aos seus pés e em suas bordas, estão espaços dedicados às necessidades profanas.

Conclusões: a relevância da aparência

A discussão de Tamimi Arab (2013) sobre “megamesquitas” oferece um apoio valioso para estas considerações conclusivas. O autor analisa algumas controvérsias sobre a mesquita Essalam, construída na cidade holandesa de Roterdã e aberta em dezembro de 2010. Trata-se de um contexto muito distinto daquele que cerca os templos cristãos aqui focalizados. Na Europa, as “megamesquitas”, mais do que um objeto, são um tropo que envolve sentimentos opostos – ansiedade e orgulho – como parte dos desafios enfrentados por uma minoria religiosa caracterizada como estrangeira. Mas algumas questões levantadas por Tamimi Arab, em forte diálogo com Meyer (2019), continuam válidas para refletirmos sobre a construção de megatemplos cristãos em uma América Latina que (ainda?) continua predominantemente católica. Tais questões têm a ver com o impacto da presença de lugares associados à prática e ao pertencimento religioso no espaço urbano. Estão em jogo não apenas preocupações com as dimensões, mas também com estilos arquitetônicos e com as condições que produzem a visibilidade de um objeto – sugerindo um diálogo com dimensões problematizadas no texto que neste volume interpela um monumento (Pereira, 2020). Reitera-se assim o ponto a que chegamos com o apoio de Bataille: as aparências são fundamentais.

O Santuário dos Mártires Mexicanos é uma aposta da Arquidiocese de Guadalajara nas controversas figuras dos mártires cristeros. A definição de suas formas arquitetônicas foi delegada a uma empresa

que, após hesitações, optou por um desenho “contemporâneo”. Espera-se que sua consecução monumental resulte em “um ícone para a cidade”, beneficiando-se de uma visibilidade privilegiada, ainda que não onipresente. Isso permitiria que a Igreja Católica deixasse uma marca no espaço urbano acompanhada de uma declaração de modernidade.⁴¹ No terreno religioso, significa uma resposta ao outro megatemplo que existe em Guadalajara, a da Igreja La Luz del Mundo, cujo estilo é mais indefinido e cuja visibilidade é menor. De acordo com a análise aqui proposta, o risco dessas configurações assumidas pelo Santuário dos Mártires é o de não ser reconhecido como uma igreja. O reconhecimento, nesse caso, nada tem a ver com sua oficialidade institucional, algo que não está em questão. O que sim está em jogo é a identificação dos possíveis devotos com esse objeto arquitetônico, cuja aparência sugere várias coisas, mas raramente um templo religioso.

No caso do Santuário Santa Paulina, a situação é diferente. O novo templo coroa monumentalmente um conjunto de estruturas religiosas, algumas delas seculares, que derivam diretamente do empreendimento de memorialização de Paulina. A modernidade arquitetônica do templo não entra em colisão com sua identificação como um templo católico. Tampouco há uma preocupação de fazer frente a competidores no campo religioso ou a outros marcadores urbanos. A iconicidade almejada pelo elemento principal do santuário parece ameaçada apenas pela eventual estagnação da devoção à santa. Na dimensão arquitetônica, como busquei apontar na análise, o diálogo da Congregação com a empresa encarregada do projeto teve como resultado um objeto constituído por tensões cruciais. De um lado, há uma economia, tanto representacional quanto material, que deseja retratar e replicar a santidade de Paulina. De outro, a distribuição dos espaços na planta do templo subverte a separação entre sagrado e profano. Talvez essa tensão não seja peculiar ao Santuário Santa Paulina, mas aponte para algo que se faz e se fará presente em outras intervenções arquitetônicas que tentam, com o aval de instituições religiosas, efetuar, uma “releitura da arquitetura sacra tradicional”.

41 A Catedral de Guadalajara é uma imagem icônica na cidade, mas se trata de um templo antigo, cuja arquitetura, assim como a de outras igrejas católicas, ganha reconhecimento por seu valor histórico. Sobre tais igrejas na capital de Jalisco, ver Checa-Artasu (2012).

Nessa direção, podemos vislumbrar desafios que colocam exatamente em jogo a relação entre sagrado e profano. Isso estaria longe de ser uma novidade para o catolicismo, que, segundo leituras arraigadas, se fundamenta não tanto no isolamento do sagrado, mas na sua interação com o profano (Fernandes, R., 1982). No universo dos santuários, as peregrinações seriam um exemplo disso, além das próprias festas. Isso não significa, contudo, que as devidas relações entre sagrado e profano estejam livres de controvérsias. Um exemplo interessante nessa direção é o do comércio que acompanha a atividade de muitos santuários. Trata-se de aspecto sensível para a Igreja Católica, que, no entanto, não nega a sua presença e até mesmo dele se beneficia. Assim, busca contornar acusações das quais jamais ficará plenamente ilesa.⁴² Aqui também a arquitetura tem o seu papel, quando as instituições religiosas procuram organizar e padronizar áreas comerciais, como ocorre em Nova Trento. O que desejo enfatizar, ao abordar o caso do templo do Santuário Santa Paulina, é que essas intervenções arquitetônicas reconfiguram as relações espaciais entre sagrado e profano, propiciando situações potencialmente controversas.

No caso de Guadalajara, são de outra natureza os desafios suscitados por uma abordagem que tem o seu foco na arquitetura. A questão é: o que será necessário para sustentar o estatuto religioso de um templo como o do Santuário dos Mártires? A situação do Cristo Redentor, o monumento no Rio de Janeiro, nos traz alguns elementos para processarmos a pergunta. Apesar de ter sido projetado e inaugurado como um objeto religioso, a imagem teve essa dimensão atenuada em favor de outras interpretações e apropriações. Sua recente transformação em santuário pela Arquidiocese do Rio de Janeiro é uma tentativa de reinstaurar um estatuto especificamente religioso (Giumbelli, 2014; Menezes, 2012). Se mesmo a imagem do Cristo não está protegida de leituras alternativas, o que esperar de um templo que parece, desde sua construção, ser outras coisas? Com base nisso, podemos prever que a Igreja Católica terá algum trabalho para consolidar o estatuto de um objeto que reivindica como seu.

42 É significativo que os únicos aspectos negativos indicados por visitantes do Santuário Santa Paulina estão relacionados com as práticas comerciais no seu entorno. Minha fonte é o site Tripadvisor, o qual registra, entre as avaliações predominantemente positivas, o seguinte comentário de janeiro de 2019: “O prédio do Santuário é uma obra de arte, pela sua grandeza e beleza de sua construção”. Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g2577862-d6116683-Reviews-Santuario_De_Madre_Paulina-Nova_Trento_State_of_Santa_Catarina.html. Acesso em: 23 set. 2020.

Retomando a discussão levantada na introdução deste capítulo, creio ser possível afirmar que as análises aqui propostas insistiram em tomar templos como flores – que é como Bataille sugere que nos aproximemos de qualquer objeto de arte. No primeiro caso, as formas externas foram tomadas como o elemento mais significativo do aspecto assumido por um templo. “Com que isso se parece?” foi a pergunta fundamental para se encontrar outras coisas que uma igreja. No segundo caso, foi necessário despedaçar a corola para que outro aspecto se tornasse aparente. “O que atravessa a busca de um ideal?” tornou-se a questão mais importante para surpreender o profano nas bases ou nas bordas do sagrado. Talvez possa se argumentar que essas análises perdem de vista o que seria mais relevante na existência desses megatempos – por exemplo, sua força simbólica ao expressar uma hegemonia ou dominância religiosa em aliança mais ou menos aberta com poderes civis. Eu responderia que isso ficou nas entrelinhas. Em um movimento que poderia recorrer à ideia deleuziana da minoração (Goldman, 2015), preferi dar o primeiro plano às coisas e às percepções sobre a sua existência possível. Ao proceder desse modo, guiei-me por Bataille (2018a, p. 65-66) que, diante da “admiração e estupefação”, “a ordem e a obrigação”, a estaticidade e a estabilidade, disposições todas essas impostas por arquiteturas monumentais, empreende uma busca por “elementos perturbadores”.

Referências Bibliográficas

AGUIAR, T. A adoração na “cultura”: margens e mediações entre música congregacional, arte religiosa e produção comercial na atuação de uma banda de jovens evangélicos. In: GIUMBELLI, E.; PEIXOTO, F. (org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: Aba Publicações, 2021. p. 271-298.

ARDIGÓ, C. M.; CAETANO, L.; DAMO, L. O turismo religioso e o processo de comunicação de marketing: um estudo do santuário de Santa Paulina em Nova Trento – SC. *Turismo - Visão e Ação*, Balneário Camboriú, v. 18, n. 2, p. 353-377, 2016.

BATAILLE, G. Arquitetura. In: BATAILLE, G. *Documents: Georges Bataille*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018a. p. 65-66.

BATAILLE, G. A linguagem das flores. In: BATAILLE, G. *Documents: Georges Bataille*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018b. p. 69-79.

BEHLING, H. P.; WOLF, M.; BONA, R. J. Marketing, comunicação e consumo religioso: a percepção dos visitantes do Santuário Santa Paulina na cidade de Nova Trento (SC). *Dito Efeito*, Curitiba, v. 10, n. 17, p. 48-62, 2019.

CARVALHO, F. *Os Ossos do Mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.

CHECA-ARTASU, M. Catedrales neogóticas y espacialidades del poder de la Iglesia en las ciudades del occidente de México: una visión desde la geografía de la religión. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, v. XVI, n. 418, 2012.

CUSTODIO, M. A. C. *Artes de fazer de uma congregação católica: uma leitura ceiteusiana da formação e trajetória das Filhas da Imaculada Conceição (1880-1909)*. 2011. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

DE LA TORRE, R. *Los hijos de la luz: discurso, identidad y poder en La Luz del Mundo*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/ITESO/CIESAS, 1995.

DE LA TORRE, R. Religión-Estado-Sociedad civil en el México del siglo XXI. AMEIGEIRAS, A. (org.). *Cruces, intersecciones, conflictos: relaciones político religiosas en Latinoamérica*. Buenos Aires: CLACSO, 2012. p. 19-48.

DE LA TORRE, R. El análisis fotográfico como recurso hermenéutico de los símbolos ritualizados en los dramas sociales (El caso de la manifestación por la defensa de la laicidad. Guadalajara, 2008). Texto inédito, 2017.

DE LA TORRE, R. La Virgen de los mil y un rostros: del mimetismo colonizador al ultrabarroco guadalupano. In: GIUMBELLI, E.; PEIXOTO, F. (org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: Aba Publicações, 2021. p. 19-54.

DE LA TORRE, R.; LEVITT, P. Religion and Rescaling: How Santo Toribio put Santa Ana on the Global Religious Map. *Current Sociology*, p. 1-19, 2016.

FERNANDES, R. C. *Os cavaleiros do Bom Jesus: uma introdução às religiões populares*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GELL, A. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

GIUMBELLI, E. *Símbolos Religiosos em Controvérsias*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2014.

GIUMBELLI, E. Public spaces and religion: an idea to debate, a monument to analyze. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 52, p. 279-309, 2018.

GIUMBELLI, E.; AGUIAR, T. Configurando espaços, produzindo sensações: arquiteturas, materialidades e formas devocionais em dois templos cristãos. *Numen*, Juiz de Fora, 2020. No prelo.

GOLDMAN, M. “Quinhentos Anos de Contato”: por uma teoria etnográfica da (contra)mestiçagem. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 641-659, 2015.

GONZÁLEZ, F. M. Los mártires de la Cristiada. Cuando la pólvora desaparece. *Revista de la Universidad de México*, n. 156, p. 27-38, 2017.

MENEZES, R. Aquela que nos junta, aquela que nos separa: reflexões sobre o campo religioso brasileiro atual a partir de Aparecida. *Comunicações do ISEER*, Rio de Janeiro, v. 31, p. 74-85, 2012.

MEYER, B. De comunidades imaginadas a formações estéticas: mediações religiosas, formas sensoriais e estilos de vínculo. In: GIUMBELLI, E.; RICKLI, J.; TONIOL, R (org.). *Como as coisas importam: uma abordagem material da religião – textos de Birgit Meyer*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2019. p. 43-80.

NASCIMENTO, J. *Santa Paulina, Reconquista e Territorialidade: uma história em Nova Trento – SC*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

PEIXOTO; F.; GOYATÁ; J. Circulações e aparecimentos da forma altar entre arte e religião. GIUMBELLI, E.; PEIXOTO, F. (org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: Aba Publicações, 2021. p. 55-86.

PEREIRA, E. Do Holocausto à terra prometida: a criação de um memorial na paisagem carioca. GIUMBELLI, E.; PEIXOTO, F. (org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: Aba Publicações, 2021. p. 121-158.

PÉREZ, A. C.; TÉLLEZ, I. M. El siglo de los mártires: beatos controvertidos y santos en olvido. *Caminhos*, Goiânia, v. 9, n. 1, p. 11-34, 2011.

RITA, N. L. *O complexo turístico-religioso de Santa Paulina em Nova Trento: perspectivas para o desenvolvimento sócio-econômico*. 2002. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Econômicas) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

SAN MARTÍN CÓRDOVA, I. Los templos monumentales en México. ¿Expresión política, orgullo comunitario o estrategia turística? *Revista Andaluza de Antropología*, n. 16, 2019, pp. 49-69.

SANTUÁRIO SANTA PAULINA. Conheça o Santuário Santa Paulina [livreto]. Nova Trento: [s. n.], 2007.

SILVA, C. P. *Mártires de Cristo Rey: revolução e religião no México (1927-1960)*. 2015. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

SILVA, R. *O Turismo religioso e as Transformações Sócio-Culturais, Econômicas e Ambientais em Nova Trento - SC*. 2004. Dissertação (Mestrado em Turismo e Hotelaria) – Universidade do Vale do Itajaí, Balneário Camboriú, 2004.

SOARES, E.; RAMOS, H. Siga o Líder: a Influência de uma Liderança Carismática Religiosa no Crescimento Turístico da Cidade de Nova Trento em Santa Catarina. *PODIUM Sport, Leisure And Tourism Review*, v. 7, n. 3, p. 390-401, 2018.

TAMIMI ARAB, P. The Biggest Mosque in Europe! A Symmetrical Anthropology of Islamic Architecture in Rotterdam. In: VERKAAIK, O. (org.). *Religious Architecture: Anthropological Perspectives*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013. p. 47-62.

VACA, A. Memoria reificada y patrimonialización: El Santuario de los Mártires. In: GARCÍA FERNÁNDEZ, E.; VACA, A. (org.). *Patrimonio cultural: intertextos y paralelismos*. Zapopan, Jalisco: El Colegio de Jalisco, 2017. p. 199-222.

VERKAAIK, O. The art of imperfection: contemporary synagogues in Germany and the Netherlands. *Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.)*, v. 20, n. 3, p. 486-504, 2014.

ZANATTA, K. *Madre Paulina*. Roteiros da fé em Santa Catarina. Florianópolis: Mares do Sul, 2001.

Sites consultados

3D Render Model developed in 2002 (Architecture Design Phase). 25 nov. 2014. Instagram: @santuariosantapaulina. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/vyB3BFDHWO/>. Acesso em: 23 set. 2020.

ARCHDAILY BRASIL. Santuário de Santa Paulina / HS Arquitetos. In: *Archdaily Brasil*, 3 maio 2013. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-111795/santuario-de-santa-paulina-slash-hs-arquitetos>. Acesso em: 24 jul. 2020.

BOZZO, L. Santuario de los Mártires de La Iglesia Mexico. In: Luis Bozzo, 2011. Disponível em: <http://luisbozzo.com/projects/santuario-de-los-martires/>. Acesso em: 22 set. 2020.

CAMPOS, M. A. Mártires de Cristo Rey: La Fe mueve montaña y levanta santuario. In: *Conciencia Pública*, 12 jul. 2014. Disponível em: <http://concienciapublica.info/2014/07/12/martires-de-cristo-rey-la-fe-mueve-montana-y-levanta-santuario-su-construccion-avanza/>. Acesso em: 23 set. 2020.

CASTELLANOS FRANK, H. El Santuario de los Mártires, la Herencia de Sandoval (entrevista). In: *Conciencia Pública*, 24 mar. 2012. Disponível em: <http://concienciapublica.info/2012/03/24/el-santuario-de-los-martires-la-herencia-de-sandoval/>. Acesso em: 15 nov. 2020.

CASTRO, C. V. José Manuel Gómez Vázquez Aldana: Trayectorias GDL 2016. In: *México Design*, 2016. Disponível em: <https://mexicodesign.com/jose-manuel-gomez-vazquez-aldana-gvi/>. Acesso em: 23 set. 2020.

ESTUDO Conceitual - Opção DESCARTADA. Conceptual Study - Option DISPOSED. 14 dez. 2014a. Instagram: @santuariosantapaulina. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/wlbq7xjHSt/>. Acesso em: 23 set. 2020.

ESTUDO Conceitual - Opção DESCARTADA. Conceptual Study - Option DISPOSED. 14 dez. 2014b. Instagram: @santuariosantapaulina. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/wk-usQDHTV/>. Acesso em: 23 set. 2020.

GÓMEZ Vázquez International. Disponível em: <http://gvi.archi/es/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

GRUPO HIEMESA. El Grupo Hiemesa finaliza su participación en la construcción del Santuario de los Mártires de Cristo en México. In: *El blog del Grupo Hiemesa*, 16 set. 2016. Disponível em: https://hiemesa.com/blog/wp-content/uploads/2016/09/DJI_0029.jpg. Acesso em: 23 set. 2020.

HS Arquitetos. In: *Facebook*. Disponível em: <https://www.facebook.com/hsarquitetos/>. Acesso em: 23 set. 2020.

ÍCONO de fe: Santuario de los Mártires de Cristo. In: *El Informador*, abr. 2015. Disponível em: <http://i02.vpc02.informador.com.mx/interactivos/jalisco/santuariodelosmartires/>. Acesso em: 23 set. 2020.

OLIVEIRA, Sílvio. Nova Trento (SC): Madre Paulina e colonização italiana. In: *Infonet*, 9 jul. 2015. Disponível em: <https://infonet.com.br/blogs/nova-trento-sc-madre-paulina-e-colonizacao-italiana/>. Acesso em: 23 set. 2020.

PALOMAR, J. De la decadencia tapatía: el mejor edificio de Federico González Gortázar. In: *Informador*, 27 dez. 2013. Disponível em: <https://www.informador.mx/Ideas/De-la-decadencia-tapatia-el-mejor-edificio-de-Federico-Gonzalez-Gortazar-20131227-0152.html>. Acesso em: 23 set. 2020.

PROYECTO | TLAQUEPAQUE | Santuario de los Mártires Mexicanos | E/C. In: *Skyscraper City*, posts de jan. 2007 a out. 2009. Disponível em: <https://www.skyscrapercity.com/threads/proyecto-tlaquepaque-santuario-de-los-m%C3%A1rtires-mexicanos-e-c.437112/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

SANTUARIO de los Mártires (tag). In: *El blog de Laura Campos*, 28 jun. 2008. Disponível em: <https://lauracampos.wordpress.com/tag/santuario-de-los-martires/>. Acesso em: 23 set. 2020.

SANTUARIO de los Mártires, factor de identidad urbana. In: *El Informador*, 8 set. 2012. Disponível em: <https://www.informador.mx/Jalisco/Santuario-de-los-Martires-factor-de-identidad-urbana-20120908-0177.html>. Acesso em: 23 set. 2020.

SANTUÁRIO de Madre Paulina. In: *Tripadvisor*. Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g2577862-d6116683-Reviews-Santuario_De_Madre_Paulina-Nova_Trento_State_of_Santa_Catarina.html. Acesso em: 23 set. 2020.

SANTUÁRIO Santa Paulina. Disponível em: <https://santuariosantapaulina.org.br/>. Acesso em: 23 set. 2020.

SEC Armadillo. In: *Foster + Partners*. Disponível em: <https://www.fosterandpartners.com/projects/sec-armadillo/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

TURISMO religioso. In: *Secretaría de Turismo*. Disponível em: <https://sectur-jal.jalisco.gob.mx/nuestro-estado/turismo-religioso>. Acesso em: 23 set. 2020.

Entrevistas

CASTELLANOS FRANK, H. Entrevista concedida a Emerson Giumbelli, Guadalajara, 25 nov. 2019.

FERNANDES, J. Entrevista concedida a Emerson Giumbelli, via internet, 11 abr. 2019.

GONZÁLEZ ESCOTO, A. Entrevista concedida a Emerson Giumbelli, Guadalajara, 25 nov. 2019.

HERWIG, P. Entrevista concedida a Emerson Giumbelli, Balneário Camboriú, 08 jul. 2019.

MERCADO, S. Entrevista concedida a Emerson Giumbelli, Guadalajara, 1º dez. 2019.

TOMELIN, A. Entrevista concedida a Emerson Giumbelli, Nova Trento, 18 ago. 2018.

VER, VISITAR, PARTICIPAR: A PRODUÇÃO DO “BÍBLICO” COM BASE EM TELENOVELAS BRASILEIRAS¹

Jorge Scola

Em minha pesquisa de doutorado, venho acompanhando as formas com que a produção de séries e telenovelas de temática bíblica pela Record TV (2010-atualmente), emissora de televisão aberta e de propriedade da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), constrói audiências em sua atuação por meio de distintos trajetos no espaço público. Este texto intenta salientar a relacionalidade entre dois processos. Um deles tem a ver com as formas de seleção, apresentação e mobilização de elementos estéticos relacionados às histórias bíblicas (cenários, linguagem, figurino, sonoplastia) para a recomposição destes nas filmagens dessas narrativas. O outro é a promoção comercial de “viagens bíblicas” que se utilizam, também, da referência à teledramaturgia bíblica produzida para a televisão. Embora mantenham certa autonomia enquanto fenômenos, estou interessado aqui em perceber a maneira como eles trazem implicações recíprocas e constituem um público comum, no sentido de reforçarem um circuito de produção de autenticidade e de vinculação baseado na construção das “paisagens bíblicas”. A aposta deste texto é a de que, pela atenção ao que “vem” e ao que “vai” nesse trânsito, se pode enfatizar como materialidades e significados são mobilizados como modos de conferir efeitos de autenticidade às iniciativas.

Com certo recuo temporal, pode-se identificar que iniciativas anteriores entrelaçam formas próximas de autenticação nos demais projetos movidos pela Universal e que trazem consequências para o debate sobre materialidades, publicização, arquitetura, Estado e religiões, como o Templo de Salomão e seu Jardim Bíblico e o Centro Cultural Jerusalém, no Rio de Janeiro (Giumbelli, 2014b, p. 203). Além disso, a IURD rea-

¹ Esta investigação é um recorte de minha pesquisa de doutorado em andamento, realizado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com orientação de Emerson Giumbelli e financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Agradeço aos professores Emerson Giumbelli, Fernanda Peixoto e Edilson Pereira os comentários e sugestões às versões anteriores deste trabalho. O texto é produto de diálogos fomentados no âmbito do “MARES – “Religião, arte, materialidade, espaço público: grupo de antropologia” (CNPq) –, a cujos membros agradeço a acolhida generosa.

liza visitas a Israel desde a comemoração dos seus 20 anos de existência, e o próprio bispo Macedo foi recebido pelo Ministro do Turismo salientando o desejo de “levar dezenas de milhares de pessoas anualmente para Israel” (Birman, 2003, p. 244). A construção de templos segundo um padrão estético bem definido (Gomes, 2011), produzindo exibição pública de uma fé monumentalizada (Giumbelli, 2014b) também traz essa referência: a própria sede mundial da Igreja Universal tem por objetivo ser uma “cópia perfeita da Jerusalém dos tempos de Jesus” e busca essa autenticidade na “exportação” de elementos de Israel tais como pedras e plantas (Contins; Gomes, 2008, p. 191).²

Esses eventos citados podem ser vistos como projetos que seriam outras faces do mesmo processo que envolve relações e reivindicações com e no espaço público e o âmbito da publicização (Warner, 2002; Engelke, 2013; Montero; Silva; Sales, 2018; Giumbelli, 2008, 2014b; Pereira, 2020). O que aponto como “publicização” parte da ideia de Warner (2002) de que há uma dissociação entre “o público” (enquanto totalidade social) e “um público” (uma audiência, circunscrito ao evento ou ao espaço compartilhado). O processo de constituição de coletividades mediante uma ação endereçada ao espaço público tem colocado desafios para uma investigação a respeito da religião (Engelke, 2013) e, no caso brasileiro, a Universal tem fomentado episódios importantes para a reflexão sobre as formas de atuação no espaço público por meio de projetos que visam instituir “públicos” (Montero; Silva; Sales, 2018; Pereira, 2020). Tal atenção aos modos de constituir públicos e de atuar em espacialidades e com base em espacialidades também contribui para análises que dessubstancializem uma visão antinômica entre “religião” e “espaço público”, procurando, ao contrário, perceber como esses elementos se conectam espacialmente.

Uma vez salientada essa continuidade em relação aos empreendimentos da Universal antes mencionados, e resguardando a diversidade de suas formas públicas de atuação, o objetivo aqui, baseado em meu material de pesquisa, é recortar certa especificidade do processo que implica as paisagens bíblicas, a saber, as diferentes formas de envolvimento da audiência que sua exibição propicia. De certo modo, o que está em

² A respeito do tema da “monumentalização” no espaço público movida por agentes ligados à Igreja Universal, conferir também o exemplo do Memorial do Holocausto no Rio de Janeiro, em texto de Edilson Pereira, neste volume.

jogo – tanto do lado de quem produz essas mídias de teledramaturgia quanto dos agentes envolvidos na promoção e no consumo das “viagens bíblicas” – são processos de seleção de imagens e de maneiras de olhar e interpelar espaços e materialidades, daí a importância de pensar a produção de ficção bíblica da Record e as “viagens bíblicas” em sua relacionalidade. Convém atentar, ainda, para o fato de que existem atravessamentos mercadológicos (como consumo e produção, índices de audiência televisivos, venda de pacotes de viagem) num recorte (as narrativas bíblicas) que está associado ao universo religioso. Assim, um debate que importa às reflexões propostas por este texto é o de pensar o que está sendo deslocado e como esses processos se acomodam, sem assumir, portanto, definições anteriores aos fenômenos sobre o religioso. Trata-se de atentar para as maneiras contingenciais pelas quais se dá a regulação do religioso (Giumbelli, 2013, 2014a) por meio de dimensões midiáticas, em que a questão da autenticidade ganha relevo (Meyer, 2018). Como se refere Machado:

Ao produzirem mídias religiosas [...] diferentes grupos não apenas formulam expressões de um conteúdo religioso estático, pronto e acabado, para uma determinada audiência ávida por recebê-lo como forma de confirmação de suas presumidas certezas. Em lugar disso, a relação entre religião e mídia aciona um processo dinâmico de produção e reinvenção desses próprios conteúdos religiosos, de seu lugar na esfera pública, da relação entre o religioso e o secular, do surgimento de audiências (inesperadas e mesmo inusitadas), [...] na formação de subjetividades, da produção de políticas públicas, e das relações de grupos religiosos e laicos com o “Estado”. (Machado, 2014, p. 141).

Em um conjunto de trabalhos, a antropóloga Birgit Meyer (2015, 2018, 2019a [2009], 2019b [2012]) centraliza parte de sua produção com base em um entendimento da religião enquanto mediação, que é envolvida em meios/mediações (*medias*), em sentido amplo, abarcando materialidades de diversos tipos e também meios de comunicação e a corporalidade. Em diálogo com essa perspectiva, o trabalho se reporta a alguns conceitos operadores formulados por Meyer, como formas sensoriais (*sensational forms*), compreendidas como:

[...] modos autorizados de organizar e invocar acesso ao transcendental que moldam o conteúdo (crenças, doutrinas, conjunto de símbolos) e as normas religiosas. Essas formas possuem um papel central na modulação dos praticantes como sujeitos religiosos, envolvendo-os em práticas particulares de culto e padrões de sentimento. Em consequência, formas sensoriais são parte de uma estética religiosa específica, a qual comanda um engajamento sensorial dos seres humanos entre si e com o divino, gerando sensibilidades específicas. As religiões atuam através de formas sensoriais historicamente geradas que são distintivas e que induzem padrões repetitivos de sentimento e ação. Essas formas se constituem com o tempo e estão frequentemente sujeitas a contestação e até mesmo ao abandono (como na Reforma Protestante, que substituiu a imagem pelo texto). Elas são, então, um excelente ponto de partida para a observação de processos de transformação religiosa. Mesmo se as religiões mobilizam numerosas formas sensoriais, certas destas alcançam um status especial que sustenta uma identidade religiosa distinta, como os ícones de veneração para os ortodoxos, a leitura da bíblia para os calvinistas, ou o “louvor e adoração” e a glossolalia para os pentecostais. (Meyer, 2018, p. 29-30).

Também me utilizo, de Meyer, da concepção de mediação (derivada da compreensão latouriana do mediador,³ distinto do mero intermediário em uma rede) e da estética da persuasão (*aesthetics of persuasion*). Pela expressão estética da persuasão, a autora enfatiza a estética segundo uma compreensão clássica (aristotélica) do termo, remontando a uma teoria da percepção e do engajamento sensorial enquanto uma operação de conhecimento que tem relação com as imagens, com as materialidades e com a percepção dos sentidos. Ao enfatizar como as religiões ocidentais estão embebidas em práticas de mediação e de como dependem delas para produzir “efeitos de verdade da religião” (2018, p. 37), Meyer enfatiza o efeito persuasivo das formas sensoriais. Quando forem

3 Sobre a distinção entre mediadores e intermediários na constituição de coletivos, ver Latour (2012). Ainda pensando com esse autor, suas elaborações sobre o engajamento contemporâneo com as imagens e suas consequências ambíguas para os campos religiosos, artísticos, políticos e científicos (Latour, 2005) também oferecem bons pontos de debate que influenciaram alguns argumentos deste texto. Por sua vez, o debate sobre materialidades e objetos como “assembleias” no sentido político do termo (Latour, 2008) oferece reflexões importantes para o tema das formas de vínculo, mediações materiais e política na contemporaneidade. As imagens e objetos atinentes ao “bíblico”, assim, poderiam ser pensados como formas de assembleia, mas também estariam sujeitos a contestação, caminhando no limite entre a iconoclastia e a iconofilia, que Latour identifica como uma tensão constitutiva da modernidade. No caso específico da religião e sua relação com as imagens, ver também Besançon (1997).

referidas neste texto questões de “autenticação” e “persuasão estética”, o que busco apontar é, com o apoio dessa bibliografia, como a autenticidade e a persuasão são processos que não são anteriores às mediações, mas estão sendo reatualizados continuamente e que as mídias em questão dependem fundamentalmente da construção de um sentido de autenticidade em relação ao “bíblico”. O objetivo é atentar para como as mediações “fazem fazer” certas formas de persuasão e são tidas como legítimas ou intentam assim ser para diferentes atores, num esforço que tem sua própria ordem e que intento aqui seguir.

Metodologicamente, o material aqui analisado provém dos próprios produtores destes itens culturais, as novelas e as viagens. Seria possível, sem dúvida, trazer materiais externos a esses agentes produtores e que os interpelam. Ao enfatizar, porém, aquilo que eles estão produzindo, este texto recorta percepções êmicas sobre o projeto e a promoção dessas “paisagens bíblicas”, assim como as chaves acionadas pelos seus produtores para aferir sua autenticidade e legitimidade.

Nas primeiras partes do texto, são destacadas as formas de mobilização, seleção e apresentação de elementos relativos às histórias bíblicas (cenários, linguagem, figurino, sonoplastia) que são recompostos na filmagem dessas narrativas no Brasil. Também discuto como a autenticidade e a grandiosidade são emicamente aferidas e significadas de modo a constituir um público para a teledramaturgia bíblica. Na terceira seção, enfoco o tema das paisagens estrangeiras como locais e ambiências para a conformação do tema bíblico partindo das questões anteriormente levantadas sobre a autenticação e a persuasão estética. Em seguida, discuto a promoção das “viagens bíblicas” para diferentes audiências com base na intersecção com a teledramaturgia bíblica brasileira, especialmente preocupado em perceber como as paisagens e os locais citados pelas teleficções bíblicas da Record produzem um sentido de “bíblico” autêntico e compartilhado. Na quinta seção, busco delimitar a proposição de seguir os “estados bíblicos”, formulação que procura pôr relevo em como esses processos possibilitam certa variedade de projetos e de reivindicações baseados na instituição de algo como “bíblico”. Essa instituição resultaria na produção de um “estado” novo originado dessas operações, com ênfase na performance. Em termos de

inspiração teórica, a elaboração da análise dos “estados bíblicos” é realizada cruzando o tema da estética e da performance com os trabalhos de Spivak e Butler (2018) e de Foucault (2009). O intuito é salientar como este debate clássico na filosofia sobre as relações entre estética e política pode ser retomado acionando produções contemporâneas que abordam o pertencimento, a ocupação do espaço público e a criação de condições e “estados” que são sensoriais e constituem modos de relação com materialidades e localidades, podendo ser compreendidos, também, como mediações, para retomar o debate com os trabalhos de Birgit Meyer.

Constituir públicos e reconstituir materialmente “a bíblia”

Olá, eu sou o Cauã e tenho dez anos. Venho através dessa carta para pedir que o Senhor realize o meu sonho de conhecer os bastidores da novela *Os Dez Mandamentos*. Não deixo de assistir nenhum capítulo, pois sou muito fã dessa história. Por favor, realizem este meu sonho. Muito obrigado.

Com esta mensagem, o garoto Cauã, morador de São Paulo, era apresentado ao público do programa *Balanço Geral*, da Record TV, exibido ao meio-dia, com temas jornalísticos, policiais e de entretenimento. A reportagem foi veiculada em 1º de fevereiro de 2016 e começa com Cauã vestindo uma roupa que ele próprio teria confeccionado com o auxílio de sua mãe “igualzinha à dos egípcios da novela *Os Dez Mandamentos*” (imagem 1).

A edição da reportagem (Balanço Geral, 2016) de mais de dez minutos é bastante sugestiva, mesclando cenas da novela com imagens de Cauã e sua roupa “de egípcio”. Quando perguntado pelo repórter sobre quais seriam suas personagens favoritas na novela, ele menciona quatro. Entre eles, Moisés, o herói da narrativa, e Amenhotep, o filho do algoz de Moisés, Ramsés. Durante a entrevista, ele está vestindo roupas comuns, mas o repórter convida-o a mostrar os figurinos que ele confeccionou, o que faz Cauã retornar com uma roupa muito parecida com a do figurino do filho do faraó Ramsés.

O programa levou Cauã e sua mãe de São Paulo aos estúdios da Record no Rio de Janeiro, que o repórter caracterizou como “a cidade

dos sonhos do Cauã”. O menino é convidado a conhecer o setor de figurino da produção da novela e conversa com a coordenadora do setor no programa, mostrando a ela a roupa que ele mesmo havia feito com a ajuda da mãe. O programa mostra o menino andando pelas araras dos figurinos, onde podem ser vistas placas com os nomes dos atores e dos personagens junto às indumentárias correspondentes.

Depois disso, o repórter anuncia que o menino ainda não conheceu “o líder dos hebreus” e o leva à sala de caracterização, perguntando “Será que Moisés está aí?”. Eles entram juntos na sala e o menino caminha até o ator Guilherme Winter (Moisés), que está recebendo os apliques de cabelo e barba de seu personagem. O menino abraça fortemente o ator, que o agradece pelo carinho e conversa um pouco com Cauã: “Tá vendo o processo que é? Quanta peruca, quanta barba... todo dia é esse processo, pra virar aquele Moisés que você vê”. Cauã também é convidado pelo ator a colar parte da sua barba. O momento final da reportagem é o da “transformação” de Cauã, que passa a trajar o figurino “egípcio” confeccionado pela própria emissora. “Um momento mágico”, anuncia o repórter.

Imagem 1 – Cauã em sua roupa de egípcio confeccionada em casa com repórter da Record (Balanço Geral, Record)



Fonte: Balanço Geral (2016).

Ele é convidado a caminhar pelos estúdios e conhecer equipamentos, atores, figurantes e cenários, sendo que o ponto final do percurso é o cenário do palácio do faraó Ramsés. Cauã é filmado posando sentado no trono do personagem faraó e cenas da novela com o ator Sérgio Marone, intérprete de Ramsés, são intercaladas com as de Cauã no mesmo local. “Voltamos alguns milhares de anos no tempo”, anuncia o repórter encerrando a reportagem com imagens alternadas de Cauã nos cenários do palácio de Ramsés com cenas da novela, na sequência em que o Mar Vermelho é aberto pelo cajado de Moisés (imagem 2):

O faraó Cauã e nós do *Balanço Geral* já estamos no clima desse momento que foi literalmente um divisor de águas da história da humanidade. E a recriação desse momento é também um divisor de águas na história da televisão brasileira: é a primeira vez que uma emissora aqui do país recria com toda essa *grandiosidade* esse momento tão importante da bíblia. Hoje à noite tem mais um capítulo de *Os Dez Mandamentos*. (grifo nosso).

Imagem 2 – Cauã posando no cenário da novela, no trono do faraó Ramsés (Balanço Geral, Record)



Fonte: Balanço Geral (2016).

Este tipo de veiculação pela emissora, que produz as telenovelas e séries bíblicas de que trato aqui, não é um ponto fora da curva na sua programação de jornalismo e entretenimento. Com alguma frequência, programas como *Hoje em dia* (jornalismo e entretenimento, exibido pelas manhãs durante a semana) e *Domingo Espetacular* (jornalismo, nas noites de domingo, concorrente do *Fantástico*, da TV Globo) veiculam aproximações com o setor de dramaturgia da emissora.⁴ Trata-se de um material que busca frequentemente selecionar elementos das séries e telenovelas bíblicas e aproximá-los dos públicos, não raro com um ar historiográfico ou arqueológico, de modo a explicar relações das narrativas apresentadas com questões históricas e culturais, inclusive com a presença de especialistas nos temas situados. Também há reportagens como aquelas com que abri esta seção, indicando outro tipo de aproximação: relacionando o público com a telenovela, bem como reportando “êxitos” comerciais como recordes de audiência, exibições internacionais e a repercussão da versão em filme de *Os Dez Mandamentos*, cujas expressivas bilheterias foram alvo de controvérsia por setores que cobrem o cinema no país.⁵

Mas há outro tipo de apresentação das séries e novelas bíblicas, que talvez esteja na intersecção entre a celebração do seu êxito comercial (por seus próprios produtores) e este enquadramento nas narrativas como concernentes ao presente, como coisas relevantes ao momento atual embora sejam “históricas”. Refiro-me às reportagens que intentam salientar a monumentalidade das produções, da sua “grandiosidade” técnica, das viagens e importações que tais produções demandaram, bem como dos aspectos de reconstituição dessas narrativas nos estú-

4 Alguns exemplos a fim de ilustrar essa veiculação de temas bíblicos com base nas séries e novelas bíblicas na programação jornalística e de entretenimento da Record podem ser vistos em: “Saiba mais sobre algumas das tribos de Israel” (tematizadas em *A Terra Prometida* e reportagem do matinal *Hoje em Dia* em 23 de agosto de 2016 e disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bKXpz1Nauyc>); “As explicações da ciência para a abertura do mar Vermelho” (evento importante em *Os Dez Mandamentos* e reportagem do jornalístico *Domingo Espetacular* em 2 de novembro de 2015, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vwcvuBQLpZQ>); “Saiba como eram as ceias de Natal na época da Bíblia no [quadro] *Mitos e Verdades*”, também do *Domingo Espetacular*, em 17 de dezembro de 2017, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5psMnUsSxio>; e “Jóias das egípcias de *Os Dez Mandamentos* fazem sucesso entre cariocas”, em que aparecem bijuterias inspiradas nas personagens da novela no comércio popular da Saara, Centro do Rio de Janeiro, no Balanço Geral do dia 3 de setembro de 2015 (disponível em <https://recordtv.r7.com/balanco-geral-rj/videos/joias-das-egipcias-de-os-dez-mandamentos-fazem-sucesso-entre-cariocas-17022020>). Acessos em: jul. 2020.

5 Em números de bilheteria, o filme *Os Dez Mandamentos* teria vendido 11,269 milhões de ingressos, sendo o filme nacional mais visto da história até ser batido pela comédia *Minha mãe é uma peça 2*, em 2017 (ver <https://www.terra.com.br/diversao/cinema/minha-mae-e-uma-peca-2-ultrapassa-renda-de-os-dez-mandamentos-o-filme,8750f-7f49411829fa55790c3cf1ccce2ns8iq7y9.html>).

dios da emissora no Rio de Janeiro. Estou me referindo aos esforços de reconstituição pela cenografia, linguagem, figurino, efeitos especiais e sonoplastia das histórias pela emissora brasileira.

Importante destacar que o ciclo de teledramaturgia bíblica é um empreendimento movido pela Record TV desde 2010 com relativa estabilidade, tendo se consolidado como um “estilo” de teledramaturgia, no horário nobre da emissora.⁶ Apesar das diferentes repercussões de cada produto, existe uma permanência na sua exibição em horário nobre. Inicialmente foram exibidos em horários secundários da veiculação de teleficção, na forma de minisséries (às 23h, com *A História de Ester*, *Sansão e Dalila*, *Rei Davi* e *José do Egito*, respectivamente em 2010, 2011, 2012 e 2013) e uma série semanal (no mesmo horário, *Milagres de Jesus*), até serem implantadas como telenovelas em 2015, com *Os Dez Mandamentos* (às 20h30), centralizando a grade noturna da Record. As novelas seguintes a *Os Dez Mandamentos* (*A Terra Prometida*, *O Rico e Lázaro*, *Apocalipse*, *Jesus*) não tiveram tanto êxito quanto esta. No contexto da pandemia de Covid-19, as gravações de duas novelas então no ar (não bíblicas, mas com supervisão de texto de Cristiane Cardoso, roteirista e filha do bispo Edir Macedo) foram canceladas e reprises estão sendo veiculadas às 20h30 e às 21h30 (*Apocalipse* e *Jesus*, respectivamente).⁷

O papel da linguagem na autenticação de cenas “bíblicas”

Gente, aqui atrás de mim nós temos o Templo de Herodes. Aqui são 3 mil metros de cidade cenográfica, são 55 cenários que podem sofrer alterações ao longo da novela. Do lado de cá estou vendo uma galera preparando o figurino, fazendo a lavagem das roupas com chá para ficar como as roupas eram naquela época.

6 Abordei em outro trabalho (Scola, 2017) a existência de um tipo distinto de teledramaturgia de tema religioso (minisséries curtas e ambientadas contemporaneamente, marcadas pelo pouco êxito e baixo investimento de produção, se comparadas com as mídias aqui tratadas) anterior ao ciclo que abordo aqui e que teve espaço na programação da Record entre 1997 e 1998. Contudo, entre aquelas produções, duas delas podem ser vistas como antecessoras que já anunciavam elementos presentes nesse movimento, que viria a partir de 2010, e que foram as últimas incursões de séries religiosas daquele período: *O Desafio de Elias* e uma primeira versão de *A História de Ester*. Para essas produções e seus contextos, ver Scola (2017) e Oosterbaan (2003).

7 *Apocalipse* foi reprisada de forma compacta entre os dias 21 de abril e 21 de setembro de 2020 às 20h45 em 110 capítulos. *Jesus* teve sua reexibição iniciada em 14 de abril de 2020 às 21h30.

Esta foi a fala da apresentadora da emissora Ana Hickmann ao mostrar parte dos cenários da novela *Jesus*, em reportagem veiculada em 23 de julho de 2018 no programa *Hoje em dia*.⁸ “Nós vamos conhecer a cidade cenográfica, a grandiosidade disso tudo, e também o realismo dessa produção que estreia terça-feira, às 20h e 45 da noite!”, “a história do homem que mudou a humanidade”. As palavras “grandiosidade” e “realismo” são frequentemente mencionadas na reportagem. Vejamos como determinados itens são apresentados como uma “retratação” dos tempos bíblicos, segundo os diferentes materiais mobilizados em torno dessas produções e os sentidos mais comumente acionados nessas formas de publicização.

Como veremos, um trabalho importante em direção à questão da autenticidade do ponto de vista dos produtores dessas mídias tem relação direta com as formas de linguagem. Isso se dá tanto na linguagem visual (paisagens, figurinos e cenografia) como também em paisagens “sonoras” da bíblia, o que envolve a linguagem utilizada nos diálogos para as personagens, bem como a sonoplastia e as músicas empregadas para compor as cenas.

Um ponto que considero importante em relação à busca por realismo na performance dessas produções é a presença da língua hebraica em determinadas narrativas, como em *Os Dez Mandamentos*. Personagens cantam em hebraico em determinadas cenas, o que parece ter uma importância na performance da verossimilhança. Quer dizer, embora o roteiro esteja em português, o cantar em hebraico empresta legitimidade, afinal, se está assistindo a uma história da libertação do povo hebreu. O jornalístico da Record *Domingo Espetacular* noticiou também o mesmo esforço de colocar o hebraico em circulação pela novela com a reportagem “Músicas de *Os Dez Mandamentos* conquistam fãs de todo o Brasil” (31 de março de 2016).⁹ Nela, menciona as canções de ninar com que uma mãe acalanta sua criança. Nestes momentos, uma legenda em português aparece na cena. Atores também tiveram que aprender a cantar em hebraico em alguns momentos da novela.

8 “Ana Hickmann passeia pela cidade cenográfica da novela Jesus”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BX3fteYcrHQ>. Acesso em: jul. 2020.

9 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=snYPMsD72ig>. Acesso em: jul. 2020.

Imagem 3 – Personagem Miriã (Larissa Maciel) canta em hebraico enquanto toca uma pequena harpa (Domingo Espetacular, Record)



Fonte: Domingo Espetacular (2016).

Em relação à ambientação sonora dessas mídias, há de se salientar a existência de uma comunidade de fãs da novela *Os Dez Mandamentos* que gravam os cantos dos personagens em hebraico e os disponibilizam em *playlists* em plataformas como o YouTube.¹⁰ Nelas, se destacam os vídeos em que a atriz Larissa Maciel (Miriã, irmã de Moisés) toca harpa e canta a Deus (imagem 3). A atriz comentou o êxito junto ao público: “As pessoas ficam emocionadas quando escutam o canto da Miriã”.¹¹ Nos links citados, percebe-se nas descrições dos vídeos o esforço de aproximar os cantos entoados na novela de distintas audiências, com a disponibilização da letra “no original hebraico” e em versões não só em português, mas em espanhol, inglês e francês.

E o tema romântico central da mesma novela (do casal Moisés e Zípora) possuía versão em português e em hebraico. A música “No poço te encontrei” foi composta por Daniel Figueiredo e Renato Cardoso (bispo da Universal e genro de Edir Macedo, também atuante no

¹⁰ Um exemplo disponível no momento (agosto de 2020) pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=G-foC7F-pHA4&list=PLrT74sGH1f9qLNMq5oEgRRGNKt6Tgpof>. Acesso em: jul. 2020.

¹¹ “Larissa Maciel comemora sucesso de Miriã em novela da Record”, 12 de maio de 2015. Disponível em: <https://www.falabarreiras.com/sem-categoria/larissa-maciel-comemora-sucesso-de-miria-em-novela-da-record/>. Acesso em: jul. 2020.

meio musical com álbuns e DVDs próprios) e cantada, em português por Moysés Macedo e, em hebraico, por Fortuna (nome artístico de Fortunée Joyce Safdié), apresentada ao público como cantora brasileira e judia, que morou em Israel por dois anos e que pesquisa o cancionário sefardita desde 1992. Na reportagem, a cantora relata que o êxito da canção no Brasil vem do fato de a conexão ser “muito forte” e que “a música não tem fronteiras, se comunica de coração para coração” (Domingo Espetacular, 2016).

A música também recebeu uma versão para o espanhol (“En el pozo te encontré”) que embala as cenas do casal no mercado hispânico pelo qual a novela passou. No vídeo disponibilizado no canal do YouTube da Record com o clipe da música,¹² encontram-se vários comentários de espectadores latino-americanos saudando a novela. Um primeiro usuário escreve: “Impresionante tema, este sera mi cancion cuando me case”. Em outro, lê-se “que linda música, Dios le bendiga. Moises y los diez mandamientos es la mejor serie que he visto, desde Peru”. Outro comentário ao vídeo chama a atenção para o uso da música no casamento de uma parenta do usuário: “hermoso. mi tía se casó con esa canción como no estaba presente como ella vive lejos”.

Moyses Macedo, cantor do tema mencionado, é filho adotivo de Edir Macedo e de sua esposa Ester,¹³ tem uma carreira artística gospel estabelecida e músicas suas integram a trilha sonora de *Os Dez Mandamentos* e de *Jesus*. Dois dos comentários do vídeo citados acima falam da execução de “No poço te encontrei” em casamentos. A reportagem do *Domingo Espetacular* voltada ao “encanto dos brasileiros pelas músicas em hebraico” também noticia o mesmo fato: “A versão foi tão bem recebida que passou a ser usada em cerimônias de casamento em todo país” (Domingo Espetacular, 2016). Em seguida, são utilizadas imagens de cerimônias de casamentos disponibilizadas na internet em que três casais usam essa música. A reportagem relata que “eles não se conhecem, todos celebram a união com a mesma trilha”.

O tema romântico de *Os Dez Mandamentos* deixa ver conexões possíveis entre linguagem, autenticidade e sonoplastia. Deste modo,

12 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lsMKi_fq7IE. Acesso em: jul. 2019.

13 Disponível em: <https://blogs.universal.org/bispomacedo/historia-do-bispo/a-chegada-do-filho-moyses/>. Acesso em: jul. 2019.

a produção musical relacionada à teledramaturgia bíblica torna-se um índice para pensar as formas de enquadramento e de elaboração por diferentes agentes. Como a produção a respeito da “música gospel” (Cunha, 2014) já havia salientado, teria ocorrido uma passagem, no meio evangélico, de uma ênfase cristocêntrica neotestamentária a uma ênfase teocêntrica veterotestamentária (Cunha, 2014, p. 14) – passagem esta em que a produção de mídias (música e audiovisual) tem forte importância. Além disso, Cunha fala da ornamentação de templos e de instrumentos musicais (como o *shopar*, de origem hebraica, feito de chifre de carneiro) na música evangélica.

No caso das séries bíblicas, existe também um trabalho de encomenda de pesquisa linguística e histórica com a participação de vários especialistas. Dentre os que consegui rastrear até o momento, destacaria Marcella Castor, apresentada em entrevista com Vivian de Oliveira¹⁴ como consultora de hebraico e especialista no Antigo Testamento e na cultura judaica. Marcella é formada em Letras Hebraico pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e ministra cursos on-line numa plataforma chamada Bnei Roma. O site do empreendimento fala da sua proposta para além da religião, mas com base na Bíblia.¹⁵

O que se ensina na Bnei Roma? Aqui na Bnei Roma ensinamos a Bíblia a partir dos Idiomas Originais (Hebraico, Aramaico e Grego), da História, da Arqueologia, da Antropologia, da Filosofia e da Literatura, mas não ensinamos do ponto de vista da Teologia e não ensinamos do ponto de vista da Religião.

A Bnei Roma pertence a alguma religião? Não!

Então, por que é uma Escola Bíblica? Porque amamos a Bíblia, somos fascinados por ela e pela maneira como ela influencia o mundo moderno. Porque apesar de todos os problemas que a religião já causou, apesar de todas as dúvidas impostas sobre sua composição, ela continua sendo o livro mais vendido e lido do mundo.

A ideia de uma “Bíblia” que excede um sentido restrito de “religião”, conforme elaborado pela organização a que se vincula a consul-

14 Vivian de Oliveira é a autora e roteirista titular de grande parte das novelas e séries produzidas pela Record desse ciclo bíblico, tendo trabalhado em *A História de Ester*, *Rei Davi*, *Os Dez Mandamentos* e *Apocalipse*, até a sua saída da emissora em 2018.

15 Cf. <https://br.linkedin.com/in/marcella-castor-232b912b> e <https://www.bneiroma.com/quem-somos>. Acessos em: jul. 2020.

tora de hebraico da Record, tem grande afinidade com a forma como a empresa Viagens Bíblicas se apresenta à audiência, como será abordado em outra seção do texto.

Produzindo presenças bíblicas com mediações “grandiosas”

Voltando à questão da busca pela “grandiosidade” na reconstituição dos locais e passagens bíblicas, um âmbito que parece bastante mobilizador é o dos efeitos especiais, procedimento em que *Os Dez Mandamentos* se destacou. A emissora fez parceria, então, com uma produtora norte-americana: a Stargate, que tem no currículo projetos de efeitos visuais em produções como *Spartacus* e *The Walking Dead*. Ela criou para a Record cenas emblemáticas, como a abertura do Mar Vermelho e a infestação de rãs e gafanhotos no Egito (Izel, 2017). Para *Apocalypse*, foram buscados especialistas nacionais em efeitos especiais. Segundo matéria de Adriana Izel no *Correio Brasiliense* de 24 de dezembro de 2017, o objetivo era apresentar desastres e catástrofes ao público baseados em exemplos reais, reproduzindo tsunamis e terremotos.

Diferentemente do que aconteceu em *Os dez mandamentos*, a emissora buscou profissionais brasileiros para os efeitos especiais: uma equipe com 400 pessoas em São Paulo que trabalham unindo técnica e a arte para buscar a verossimilhança nas cenas. O desafio era mostrar efeitos visuais de coisas que não aconteceram, não de coisas que, supostamente, já aconteceram, explica Solange Cruz, diretora de efeitos visuais de *Apocalypse*. Logo no primeiro capítulo, a novela mostrou uma cena que utilizou diferentes tipos de efeitos durante um tsunami que devastou uma praia e deu início à história. Esse foi o primeiro desastre mostrado no folhetim, em uma cena que contou com ajuda de engenheiros, dublês e diversas filmagens, sendo uma delas em Angra dos Reis e outra na sede da emissora, no Rio de Janeiro. Essa última contou com painéis de cromaqui, três rampas que disparavam 27 mil litros de água, uma piscina de 100 metros de comprimento com entulhos, galhos de árvores e carros; tudo isso em seis dias de gravação para apenas 30 segundos de cena. (Izel, 2017).

O desastre citado no trecho acima, e que ocupava parte do primeiro capítulo de *Apocalypse*, acontecia, na trama, na Ásia, mas foi gravado em Angra dos Reis, com o uso de efeitos especiais. A novela tinha núcleos de personagens em Jerusalém, Roma e no Rio de Janeiro, reproduzidos em cidade cenográfica. O processo de localização dos cenários para exibição em locais “onde se passa a bíblia” é, assim, produzido segundo uma leitura que não é totalmente literal, a qual implicaria gravações exclusivamente nesses locais. O procedimento adotado aqui é o da reconstituição, da recriação em cenários das paisagens e ambientes que remetem àqueles lugares. Na verdade, é possível reconstituir as paisagens bíblicas estando parcialmente nesses locais, em viagens e frentes de gravação contingentes em lugares como o Marrocos, o Egito e a Jordânia. E voltar aos estúdios no Rio de Janeiro, para as cenas de cidade cenográfica e cenários, estes também reconstituídos dentro da lógica da “grandiosidade”. É o caso, por exemplo, da novela *Jesus*, que teve gravações em Ouarzazate, no Marrocos, próximo do deserto do Saara. A região é famosa pelo turismo decorrente da ambientação de produções audiovisuais, como *Lawrence da Arábia*, *Gladiador* e *Game of Thrones*.¹⁶

No caso da produção mais exitosa desse ciclo até o momento, *Os Dez Mandamentos*, as gravações ficaram restritas ao Brasil e à América Latina. Foram gravadas cenas em Guarapuava, interior do Paraná, em uma região de trigais; a passagem da abertura do Mar Vermelho foi reconstituída com efeitos especiais, mas gravada numa fazenda em Itaguaí, Rio de Janeiro, em longas madrugadas (‘Os Dez...’, 2015).¹⁷ No âmbito internacional, destacam-se as filmagens realizadas no Chile, como no vilarejo São Pedro do Atacama. Segundo o portal R7, as equipes técnicas da novela plantaram no lugar cerca de mil metros quadrados de totora e junco para reproduzir a vegetação original do rio Nilo, no Egito. Ali, o rio chileno Loa fazia as vezes do Rio Nilo.¹⁸

O recurso a locações internacionais e a efeitos especiais é utilizado principalmente em momentos-chave das produções. Essas gravações se dão segundo critérios de organização pela produção bem definidos: a

16 Disponível em: <https://recordtv.r7.com/2018/06/28/record-tv-inicia-gravacoes-da-novela-jesus-em-marrocos/>. Acesso em: jul. 2020.

17 Sobre as filmagens no Paraná, ver <https://portalovertube.com/noticias-da-tv/elenco-da-novela-os-dez-mandamentos-grava-em-guarapuava>. Acesso em: jul. 2020.

18 Disponível em: <https://recordtv.r7.com/os-dez-mandamentos/fotos/veja-os-detalhes-das-gravacoes-de-os-dez-mandamentos-no-chile-15092018#!/foto/5>. Acesso em: jul. 2020.

seqüência da via crúcis da novela *Jesus* gravada em Ouarzazate no Marrocos, por exemplo, embora tenha sido exibida na reta final, foi gravada antes mesmo de a produção começar a ir ao ar (imagem 4).

Imagem 4 – Sequência gravada no Marrocos da novela *Jesus* (R7/Record TV)



Fonte: Record TV... (2018).

Em depoimento ao jornal *Extra*, o ator Dudu Azevedo (intérprete de Jesus) falou sobre os desafios da seqüência.

— Tivemos algumas diárias para gravar a Via Crúcis. Foram momentos muito difíceis, mas eu me sentia feliz e emocionado ao fim de cada gravação. Até porque a nossa profissão exige talento, sem dúvida, e vocação. Mas também perseverança. Cada dia a gente está num lugar diferente com condições diferentes. Então é importante não esmorecer — afirma Dudu: — Enfrentei uma sensação térmica de 53 graus, com uma maquiagem pesada e carreguei uma cruz de 70 quilos.¹⁹

¹⁹ Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/a-via-crucis-em-jesus-veja-fotos-do-sofrimento-de-dudu-azevedo-em-cena-23556090.html>. Acesso em: jul. 2020.

As gravações em distintas locações iriam, então, voltar à Record no Brasil para serem editadas junto a outras sequências filmadas nas cidades cenográficas e estúdios; como dito antes, nesses espaços também está em curso um empreendimento de grandiosidade, no recurso de grandes espaços destinados nos cenários e nos esforços em constituir essas mídias como “superproduções”. Estas maneiras de produzir “presença autêntica” bíblica pela via da materialidade (Meyer, 2019b [2012]), de modo grandioso e monumental, parecem fundamentais para a operação que aqui analisamos, tendo em vista a participação qualificadora das mediações citadas para a autenticação de algo como “bíblico”.

É possível atentar, ainda, para a “remediatização” desses elementos, em função de sua circulação, também material. Por remediatização, entendendo a produção de novas mídias com base nessas já existentes, pensando especialmente no que é produzido por meio do acesso do público a essas mídias em imagens e o engajamento presencial com elas. Cito o caso da “Exposição Os Dez Mandamentos” (imagens 5 e 6), que viajou pelo Brasil em shoppings entre 2016 e 2019, com “figurinos usados na novela e estátuas dos personagens que conquistaram o Brasil”.²⁰ A exposição teve entrada gratuita, conforme dados disponíveis no Portal R7, e era apresentada ao público com os seguintes módulos.

A mostra, que leva o nome da produção bíblica, terá cerca de 50 itens e está dividida em oito módulos, que [tem] início no *Portal*, com estátuas que estavam na entrada do palácio. [...] O público também poderá ver de perto um sarcófago fechado, uma vitrine com joias da múmia, o cajado de Moisés usado na abertura do Mar Vermelho e a tábua com *Os Dez Mandamentos*. Na área central da mostra está a quinta seção, com estátuas de cera em tamanho real dos principais personagens da trama: Ramsés, Moisés, Nefertari. Há ainda as áreas da *Vila dos Hebreus*, com os figurinos dos escravos Anrão e Amália e a Sala das Amas, que exhibe vestimentas da vilã Yunet, joias e ainda a roupa de uma meretriz. No módulo *Moisés Egípcio*, são exibidos o cesto em que o herói foi encontrado pela princesa egípcia Henutmire e peças usadas por ele na infância e na juventude vivida no palácio [...]. (grifo do autor).²¹

20 Disponível em: <https://entretenimento.r7.com/pop/exposicao-de-os-dez-mandamentos-chega-ao-rio-de-janeiro-06102019>. Acesso em: jul. 2020.

21 Ibid.

Imagem 5 – Exposição de *Os Dez Mandamentos* em São José dos Campos, Shopping Vale Sul (R7)



Fonte: Record abre... (2016).

Nas redes sociais, podem ser encontrados numerosas fotos com a *hashtag* “ExposiçãoOsDezMandamentos” (no Instagram, por exemplo), com registros das pessoas interagindo com a exposição.

Imagem 6 – Exposição de *Os Dez Mandamentos* no Rio de Janeiro, no Parque Shopping Sulacap (R7)

R7 POP | Exposição de Os Dez Mandamentos chega ao Rio de Janeiro



Fonte: Exposição... (2016).

Conforme aponta Gama (2012), a produção de imagens por grupos sociais pode ser compreendida como um processo criativo que salienta a imaginação como uma prática social (Appadurai, 2004). Voltarei a este tema, mas gostaria de sublinhar aqui que a apresentação (pela emissora) de algo como bíblico ou relativo à bíblia, a participação visual (pelas audiências) e engajamento sensorial (com uso de músicas das trilhas, visitação a exposições e o acompanhamento das paisagens e efeitos especiais, que são apresentados como concernentes à bíblia) se dão por meio de mediações heterogêneas. Tais mediações possibilitam adaptações, com filmagens fora das regiões estritamente bíblicas, mas que são *próximas* ou *adequadas* do ponto de vista estético. As mediações acionadas também possibilitam circulações, como os cenários e figurinos que se aproximam ainda mais do público em exposições gratuitas. E diante do caso em exame, os meios empregados não tiveram suas mídias rejeitadas (Meyer, 2015), mas, ao contrário, têm êxito ao operarem como estéticas da persuasão (Meyer, 2018).

De um ponto de vista materialmente orientado, como o de Birgit Meyer, que influencia esta análise, a questão da autoridade na produção

de mediações também é importante, tendo em vista que a adição de “novas mídias” a determinadas práticas tidas como religiosas incorre em riscos de rejeição e de negociação diante do inédito (Meyer, 2015). Em suas elaborações sobre a “estética da persuasão”, a autora aponta que existe um forte trabalho nas tradições religiosas de, por meio das mídias, sancionar “presenças” religiosas (Meyer, 2018, p. 26), as quais se dão mediante materialidades sancionadas pelo grupo. Ao salientar que possibilidades de adesão, negociação e rejeição estão em jogo para os exemplos acima tratados, e tendo em vista um conjunto de reações de interesse por um grande número de agentes, percebe-se um êxito na constituição de públicos (Warner, 2002) e na aceitação de certas mediações como legítimas ou adequadas do ponto de vista da persuasão estética baseada na aferição da autenticidade e da grandiosidade.

Da reconstituição bíblica à experiência in loco

Israel, Jordânia, Egito. Pensando do Brasil, o que se pode aferir sobre como tais países inspirem um público brasileiro a visitá-los? O enquadramento de destinos citados enquanto “lugares bíblicos” tem sido uma operação movida por diferentes agentes e, além do turismo, o que em ciências sociais costuma ser chamado de indústria cultural (filmes, televisão, literatura de massas) também parece ter participação nesse processo. O turismo brasileiro a esses países vem crescendo nos últimos anos. Segundo dados da Câmara de Comércio Árabe-Brasileira, a Jordânia recebeu 18.654 turistas brasileiros ao longo de 2019, um aumento de 49,9% sobre 2018. O Egito teve em 2018 mais de 20 mil turistas brasileiros, de acordo com o *Jornal de Brasília*, um aumento de 59% no interesse se comparado a 2017 – isso apesar de não haver, até então, voos diretos do Brasil ao Egito. Israel tem números ainda mais expressivos: em 2019, cerca de 82,1 mil brasileiros visitaram o país (foram 5,1 mil só em dezembro), 31% a mais do que em 2018 e com crescimento de 50% nos dois últimos anos, terceiro aumento anual consecutivo.²²

²² Sobre os dados relativos a Jordânia, ver <https://anba.com.br/numero-de-turistas-brasileiros-na-jordania-aumentou-50>; para o caso do Egito, conferir <https://jornaldebrasil.com.br/mundo/egito-quer-atrair-mais-turistas-brasileiros-em-2019>; e para Israel, <https://diariodoturismo.com.br/israel-fecha-2019-com-recorde-historico-de-turistas>. Acessos em: jul. 2020.

Os três países receberam atores do elenco de produções bíblicas da Rede Record recentemente para campanhas da empresa Viagens Bíblicas e produziram o material que analisaremos nesta seção. Essa empresa não é a única que traz a ideia de viagem bíblica no título e em seus roteiros. Para fins de comparação, a Terra Santa Viagens fomenta um turismo mais assumidamente religioso, com mais destinos do que a Viagens Bíblicas: além do Egito, de Israel e da Jordânia, os pacotes incluem a Turquia e a Grécia.²³ Essa empresa assume também a valorização da “inclusão social, da educação, da evangelização e do desenvolvimento dos indivíduos com os quais se relaciona”. Na apresentação do site, a Terra Santa Viagens se coloca ainda como um empreendimento produto da “missão” por seus donos: “Em 2008, através de um chamado de Isaías 43:6, os empresários entenderam o turismo religioso como uma missão e decidiram criar a Terra Santa Viagens”.²⁴ Observa-se que a empresa oferece também pacotes específicos para pastores e descontos a este público em viagens.

A Viagens Bíblicas, que levou os atores de *José do Egito* e de *Jesus* a alguns dos locais de seus pacotes turísticos, adota um discurso em que as palavras sobre religião são bem menos frequentes. A presença dos atores nas viagens está registrada em *vlogs*²⁵ de viagem disponíveis no site da empresa e na plataforma YouTube. Junto a alguns atores, aparecem acompanhantes, como a esposa do ator Dudu Azevedo, sempre orientados de guias que falam português – o que é um diferencial promovido pela empresa em seu site.

No vídeo²⁶ sobre a viagem à Jordânia, os dois destinos são a cidade de Petra e o deserto de Wadi Rum. Na primeira, Dudu Azevedo (papel-título em *Jesus*) e Ricky Tavares (José em *José do Egito*) são acompanhados pelo guia turístico na “cidade rosa”, como é conhecida. Petra também é situada como uma das novas sete maravilhas do mundo. No deserto de Wadi Rum, os atores recebem um jantar típico de comida beduína e são instalados numa tenda. O guia salienta o fato de a região não ter bom sinal de celular e de internet, o que facilitaria a introspecção, a fruição do momento e da paisagem. Este estado ajudaria a “esquecer a vida normal” e “desligar”.

23 Disponível em: <https://terrasantaviagens.com.br/locais-visitados/#>. Acesso em: jul. 2020.

24 Disponível em: <https://terrasantaviagens.com.br/sobre-a-terra-santa-viagens/>. Acesso em: jul. 2020.

25 Espécie de blog em vídeo. Ou seja, o produtor de conteúdo – o vlogger ou vlogueiro – escolhe alguns temas, faz produções audiovisuais a respeito deles e publica na web, em espaço próprio. Geralmente, esses vídeos são postados em plataformas como o YouTube e Vimeo.

26 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W7kz1J8Ey6s>. Acesso em: jul. 2020.

O destino principal da viagem do elenco ao Egito é a cidade de Luxor. O vídeo²⁷ começa com os atores sendo acompanhados no aeroporto do Cairo. Ricky Tavares comenta que estão chegando em “mais uma cidade, (para) mais histórias da humanidade”. Os atores conhecem o Templo de Luxor e de Karnak, que são, nos conta um guia narrador, o terceiro destino mais procurado do Egito, depois do Monte Sinai e das pirâmides de Gizé.

Há ainda um vídeo²⁸ mais geral e que mostra um abrangente pacote de viagem, que contempla conhecer o Egito e Israel em dez noites: duas no Cairo, duas na Galileia, uma no Monte Sinai, quatro em Jerusalém e uma no Mar Vermelho.²⁹ O pacote que inclui passagens aéreas partindo de São Paulo, passeios com guias especializados e que falam português, as refeições de café da manhã e jantar e a hospedagem em hotéis, para a data de saída de 9 de novembro de 2020, custa R\$ 18.645 por pessoa (ou, em dólares, U\$3.300). A empresa traz em seu material o apoio do Ministério do Turismo de Israel. Também é enfatizado que turistas brasileiros não precisam de visto para a entrada em Israel, e essa é uma obrigação somente para a visita ao Egito – o que torna pacotes apenas para Israel interessantes. A empresa, porém, ainda pode providenciar o visto para o Egito aos clientes.

O vídeo sobre esse pacote turístico tenta resumir a quantidade de experiências possíveis que a viagem propiciaria. Ela é caracterizada como “Um roteiro baseado no Êxodo e na vida de Jesus”, em que as pessoas vão “visitar os locais dos mais importantes acontecimentos históricos, arqueológicos e bíblicos”. O narrador também diz que nesta viagem “Conhecemos as pirâmides do Egito, uma das sete maravilhas do mundo. O Monte Sinai. A Galileia. O Mar Vermelho. Nazaré. Tel-Aviv. Jerusalém”. E, ademais, o Rio Jordão, onde “você poderá se batizar” (imagem 7).

27 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UvgTSSNmMoo>. Acesso em: jul. 2020.

28 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pFK0s2q0bro&ab_channel=ViagensBiblicasm. Acesso em: jul. 2020.

29 Cf. <https://www.viagensbiblicas.com.br/pacote-de-viagem-a-israel-completo-com-guia-sidney-sampaio-a-terra-prometida/>. Acesso em: jul. 2020.

Imagem 7 – Batismos no Rio Jordão no material promocional de Viagens Bíblicas (YouTube de Viagens Bíblicas)



Fonte: Vídeo “Egito e Israel” (YouTube: Viagens Bíblicas).

O batizado nas águas do Jordão não está incluído no pacote, custa dez dólares e, por esse valor, no local, também se alugam toalha, bata e uso do vestuário, para o momento do batizado. Uma depoente é rapidamente situada no vídeo após essa informação, dizendo que a experiência “é muito emocionante, renovar na fé, renascer”.

O material em questão faz mais duas ressalvas sobre a viagem. Uma delas é sobre o preparo físico exigido para subir o Monte Sinai, trajeto que leva em média seis horas em caminhada. A outra é sobre o fato de que não há, acompanhando os grupos brasileiros, a presença de líderes religiosos de nenhuma denominação. Mesmo sendo uma viagem bíblica e que propicia rituais associáveis a tradições religiosas (como o batismo), há um esforço por parte dessa empresa em não se associar a uma religião ou grupo religioso. Comentando a viagem para a câmera, o ator Dudu Azevedo afirma: “Foi com certeza uma das maiores experiências da minha vida”.

O ator Ricky Tavares dá um depoimento mais longo no alto do Monte Sinai:

Isso aqui é Deus. É Deus. Eu fico até arrepiado de falar. Poder fazer essa viagem pra mim tá sendo incrível. Porque eu fiz um personagem que foi muito especial pra mim, que foi o José do Egito. E estar aqui, poder conhecer um pouco mais da Bíblia... parece que as histórias saltam em 3D. Isso aqui é incrível, quem pensa em fazer, não pensem duas vezes. É incrível.

Ricky foi o jovem José em *José do Egito* (a minissérie tem duas fases), que foi gravada no deserto do Atacama, no Chile, como outras produções (como *Os Dez Mandamentos*), que faziam as vezes das paisagens egípcias. O caso de *José do Egito* é interessante, pois a minissérie recebeu grande investimento da emissora à época. Segundo apurou o site Teledramaturgia:

A Record investiu R\$ 7 milhões na construção de cenários de José do Egito. Mais da metade desse dinheiro, R\$ 4 milhões, foi gasto para erguer a cidade de Avaris, que reproduzia uma cidade grande do Egito Antigo. Maior cidade cenográfica da Record até então, Avaris ocupava uma área de 5.500 metros quadrados. Apesar de todo esse investimento, o departamento de computação gráfica entrou em ação: no computador, Avaris recebeu mais de 45 mil casas em 3D.³⁰

O esforço de reconstituição, contudo, parece ser suplantado no discurso do ator pelo “estar lá”. Estar na região, “poder conhecer um pouco mais da Bíblia... parece que as histórias saltam em 3D” em sua frente. Pode-se dizer, assim, que esta é uma perspectiva que coloca o turismo como uma operação de conhecimento, movida por sujeitos ativos, envolvidos na produção do que está sendo criado, e não apenas recebendo significados anteriormente fixados por outros agentes (Crang, 1999).

Junto a essa imagem, o site de Viagens Bíblicas (imagem 8) ainda situa a ação com os atores com o seguinte texto:

A vida de Jesus e Jose impactaram o Brasil através das novelas da Tv Record.
Os atores DUDU AZEVEDO e RICKY TAVARES embarcaram conosco ao Egito, Jordânia e Israel para conhecer de perto os lugares mais importantes da história bíblica.

30 Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/jose-do-egito>. Acesso em: jul. 2020.

Juntos tivemos dias maravilhosos na Terra Santa que marcaram a vida dos atores.

“Acho que ainda vou entender muito mais sobre esta viagem daqui alguns dias... mas eu posso dizer que se não foi a maior, foi uma das maiores experiências da minha vida” DUDU AZEVEDO.

Imagem 8 – Elenco da Record em banner do site com a empresa Viagens Bíblicas



Fonte: Viagens a Israel... (s.d.).

Nesta ação, a empresa também convida em seu site para que acompanhem o material que os atores produziram em suas redes sociais sobre a viagem: “Veja mais fotos e momentos desta viagem nos Stories do Instagram dos artistas os atores DUDU AZEVEDO e RICKY TAVARES”, disponibilizando os links.³¹ O site igualmente disponibiliza muitas fotos de grupos de viagem nesses destinos.

Nesta seção, estive interessado em perceber como viagens a destinos identificados como concernentes à bíblia foram, por uma dada empresa, vinculados a imagens e referências de determinados produtos da ficção bíblica produzida pela Record (como nomes de produções e atores de seu elenco) a fim de suscitar uma forma de constituir relações junto a distintos públicos.

Pode-se perceber que em grande parte essa vinculação entre públicos e formas de relação se dá por meio de imagens e circulações de imagens. O recurso às redes sociais dos atores envolvidos na campanha

³¹ Disponível em: <https://www.viagensbiblicas.com.br/fotos-de-nossa-viagem-de-setembro-2018-egito-e-israel/>. Acesso em: jul. 2020.

da empresa de viagens, por exemplo, pode sugerir como essas imagens reforçam registros do seu trabalho como atores nas produções bíblicas da Record, articulando um sentido de “biblicidade”. Tal recurso oferece possibilidades de ampliação e aproximação de um caráter de “biblicidade” em relação à participação visual com o turismo e as viagens, o registro dessas imagens e vídeos das viagens e publicação em redes sociais e a associação do bíblico com o “turístico”, o “histórico” e o “arqueológico”, conforme coloca a Viagens Bíblicas no seu esforço de oferecer aos viajantes informações especializadas nessas áreas, mas expressamente sem a presença de “padres ou pastores”.

Abaixo do slogan “Excelência e experiência em viagens a Israel”, a empresa traz esse aviso em seu site (em letras vermelhas negritadas): “Em nossas viagens não há realizações de missas ou cultos nem acompanhamento de padres ou pastores!”.³² Conforme entendo, o que está em jogo aqui é um sentido de “bíblico” (na ação das “viagens bíblicas”) que não deve ser resumido, portanto, ao de “religioso”, mas compreendido como algo novo, em si carregado de significados que, embora possa encontrar disputas com outros agentes (como a comparação com o que é feito pela Terra Santa Viagens sugeriu), deve ser pensado em bases autorreferentes, como as formas de interpretação e vinculação que os agentes envolvidos nas Viagens Bíblicas intentam conformar.

Seguindo estados bíblicos

Escrevendo em 2011, Clara Mafra lembra a difícil situação dos setores evangélicos brasileiros de se apropriarem legitimamente da categoria de “cultura” e contextualiza que as investidas desse segmento em relação à monumentalização da fé (como no caso do Templo de Salomão) criam uma comunidade de pertencimento para além dos domínios do Estado-nação e contornam referências europeias de cristandade; ao contrário, tal movimento “liga Israel ao (bairro do) Brás”, na cidade de São Paulo (2011, p. 618). Não contemplados por certas acepções da noção de cultura (mais afinadas com o catolicismo e as religiões afro-brasileiras), setores evangélicos estariam produzindo seus próprios

³² Disponível em: <https://www.viagensbiblicas.com.br/pacote-de-viagem-a-israel-completo-com-guia-sidney-sampaio-a-terra-prometida/>. Acesso em: jul. 2020.

“universalismos parciais” com iniciativas de outra monta em direção à cultura. Um efeito particularmente original desse tipo de iniciativa é a possibilidade de apontar para uma comunidade de pertencimento “autenticamente cristã” que não tem a Europa como referência fixa.

A força de persuasão da magnificência do Templo de Salomão está, se seguirmos as palavras de Edir Macedo, na sugestão de outro “entendimento” do cristianismo, segundo o qual, na longa narrativa judaico-cristã, Roma e Europa seriam largamente ignoradas. Com o templo, uma linha espaço-temporal cruzará o Mediterrâneo e o Atlântico, ligando Israel ao Brás, em São Paulo, sem desvio em terras europeias. Há aqui um diálogo com a tese do “mal-estar da civilização” — se a Europa filtrou a mensagem cristã de tal forma que ela se autorrepresentou no topo da hierarquia do mundo, sustentando a reprodução de uma humanidade crescentemente desigual, está na hora de ignorar estes interlocutores consagrados e reler a mensagem cristã em novos termos.

Com o Terceiro Templo de Salomão, por exemplo, eles estão sugerindo uma conexão direta com uma remota história judaica e, ao mesmo tempo, repudiando um modo convencional de construção da história cristã, que necessariamente passa pela Europa. (Mafra, 2011, p. 618-619).

Tendo esse movimento em vista, meu objetivo neste texto foi situar como processos suficientemente autônomos – o empreendimento de teledramaturgia bíblica e as viagens a locais identificados como cenários bíblicos – e com diferentes fins (cada um a seu modo, podendo ser uma forma de consumo religiosa e não religiosa³³) – constroem intersecções e interferências mútuas. Ambos os esforços são levados a cabo por agentes heterogêneos e não se prestam a apenas um fim, de modo que considero insuficientes meras noções como a de “proselitismo religioso” e de certa produção sobre as mídias religiosas de corte evangélico que as compreende, de forma genérica, enquanto “gospel”, como se a categoria fosse suficientemente transparente e pudesse explicar uma ampla gama de processos.³⁴ O que me parece mais afinado com esses fenômenos

33 Sobre formas não religiosas de enquadramento das ficções bíblicas da Record, ver Scola (2017).

34 Veja-se ainda, sobre a discussão a respeito da produção de música evangélica e sua pluralidade interna de projetos e de públicos, o trabalho de Taylor Aguiar nesta coletânea.

em exame é uma autonomização do bíblico em relação ao religioso e o fomento ao interesse de distintos públicos em se colocar em relação de participação com o que é tido como bíblico. Resumir tais eventos a uma ampliação do “gospel” ou a formas de proselitismo religioso poderia nos fazer perder de vista certas especificidades da constituição de públicos, em que a religião não é o único significado importante e nem o mais determinante, mas uma leitura possível, entre outras.

Propus, assim, uma leitura materialmente orientada (Latour, 2005; Kopytoff, 2009; Meyer, 2019b) de modo a compreender como distintos públicos são engajados nas práticas de apresentação, seleção e mobilização de espaços, imagens e objetos relativos à temática “bíblica”. Algumas consequências poderiam ser tiradas dessas reflexões, pensando, com Foucault (2009), a questão do espaço, e também com Spivak e Butler (2018), os efeitos produtivos de articular estudos globais e formas estéticas. Um deslocamento importante que as autoras propõem é o de pensar o âmbito do político para além de certos marcos usuais para a formação de coletivos, como as religiões (em seu sentido estrito, como uma religião específica) e o Estado-nação. Refletindo especialmente sobre a palavra “Estado”, as autoras consideram compreendê-lo como adjetivo, como “as condições em que estamos”. Ao enfatizar o que chamam de formas não autorizadas de reiterar a nação, Spivak e Butler (2018, p. 58) nos convidam a atentar para as reivindicações que se fazem de forma estética (pela ocupação do espaço público com palavras e cantos) de modo a reclamar pertencimento, segundo o que consideram “contradições performativas”, entendidas como formas de agir que se dão para além do registro normativamente previsto.³⁵

Tal atenção ao discurso e à performance, sem reduzir a segunda ao primeiro, possibilitaria ver como esta produção de mídias (seja nas viagens de turismo, seja na teledramaturgia bíblica) coloca em jogo um

³⁵ O exemplo do hino estadunidense explicita o que as autoras estão chamando de “contradições performativas”.

Resumidamente, a lei norte-americana proíbe a execução do hino nacional em uma língua que não seja o inglês. Imigrantes, contudo, cantaram uma versão traduzida para o espanhol do hino em estado de multidão. Ver Spivak e Butler (2018, p. 58). A performance instaura para as autoras a tarefa de tradução na declaração de igualdade e explicita a diferença entre exercer direitos e obtê-los e demandá-los. Assim, o entrelaçamento entre os âmbitos da política, da linguagem e da performance pode ser visto nessas contradições performativas, que teriam o valor de deslocar a forma como a política é exercida no âmbito da linguagem, desafiando as suas normas, e proclamando pertencimento segundo formas poéticas e estéticas. É naquilo de pertencimento e de “novos comuns” que essas performances podem acionar, desafiando noções prescritivas (o estritamente religioso ou o atinente a certas religiões especificamente), que creio que a noção de contradição performativa mais ajude aqui.

conjunto de questões para o tema da autoridade. Pode-se contestar que uma rede de televisão aberta, que no caso brasileiro é uma concessão estatal, disponibilize ficções produzidas com base em textos bíblicos? E as religiões que não concordarem com interpretações da bíblia apresentadas em certas passagens, o que podem fazer? É possível fazer humor baseado na bíblia? Existiriam mais perguntas possíveis, mas o que quero enfatizar é um ponto que certa bibliografia sobre o processo de publicização tem abordado (Warner, 2002; Engelke, 2013; Stolow, 2014) e que considero importante aqui: tornar algo público é abrir-se para a controvérsia, para a contestação, para audiências imprevistas pelos produtores de algo.

Muito embora exista um grande número de exegetas, tradutores e intérpretes do texto bíblico (em distintas tradições religiosas, mas também preocupados com questões etimológicas, linguísticas, estéticas, históricas e arqueológicas), a questão da autoridade não é transparente, de modo que não estamos diante de uma centralização que define algo como bíblico ou não bíblico. Conforme compreendo, os fenômenos aqui tratados estão fomentando o caráter social da prática da imaginação (Appadurai, 2004) e as imagens publicizadas (assim como o engajamento com essas imagens) sugerem um movimento ativo e criativo, apesar de atravessado por jogos de autoridade e reinvidicações de reconhecimento que passam, por exemplo, pela questão da grandiosidade e da autenticidade.

Além disso, talvez seja interessante perceber certa explicitação do implícito que esteja em curso nas práticas de objetivação presentes nas tentativas de anunciar e afixar objetos, locais e experiências como “bíblicas” em sentido amplo. Pensando a distinção sugerida por Foucault entre utopias, como posicionamentos sem lugar real, e heterotopias, como lugares reais e efetivos, espécie de utopias plenamente realizadas, “lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis” (2009, p. 415), podemos perceber certo movimento de passagem, de uma concepção de espaços e materialidades bíblicas “utópica” para outra “heterotópica”. O cinema e o teatro, bem como o jardim oriental, são alguns dos exemplos de Foucault para a capacidade das heterotopias em justapor em um só lugar vários espaços e vários

posicionamentos que seriam em si incompatíveis. Nesse sentido, creio que as cidades cenográficas (simultaneamente nos estúdios do Rio de Janeiro e no Egito Antigo) e o movimento das viagens rumo aos *destinos bíblicos*, que intentam oferecer ao turista experiências com “o tempo bíblico” nos termos das possibilidades técnicas do presente podem ser bons exemplos de heterotopias que propiciam diferentes objetivos para distintos agentes sociais.

Conforme o autor o concebe, o conceito de heterotopia não é em si crítico, não se prestando à denúncia da artificialidade. Creio que este referencial nos ajuda, principalmente, a perceber diferentes formas de percepção e organização do tempo e do espaço – nessa constituição de “espaços outros”, que Foucault compreende tendo as funções, em relação ao real e ao vivido, de aperfeiçoamento e de compensação, e não necessariamente de ilusão (2009, p. 420). Seguindo os agentes que empreendem a busca pelos “estados bíblicos”, entendidos aqui como leituras de uma condição em que sujeitos estão, nesse caso, em “estados de bíblia”, de relação com a bíblia, meu objetivo foi o de salientar concepções de materiais, imagens, performances e espaços como tais, com atenção especial ao movimento de trânsito desses processos e a como as operações comutativas em curso reforçam e entrelaçam o porte de significados em uma rede (Latour, 2012).

Tal processo, ademais, pode ter por resultado certa produção da categoria “bíblico” enquanto distinta do “religioso” e como categoria razoavelmente autônoma, embora tenha capacidade de interferência junto a outros registros, como este, do religioso. E, também, político. Pensemos, por exemplo, no apoio oficial do governo israelense ao turismo brasileiro. No caso das produções audiovisuais de teleficção, além de sua exibição original se dar pela veiculação em televisão aberta, que no país é uma concessão pública, parece haver outras torções em andamento em relação à sua exibição e certo sentido de publicidade: refiro-me às negociações do governo federal, via Empresa Brasil de Comunicação (EBC), para a exibição das duas temporadas da telenovela *Os Dez Mandamentos* na programação da TV Brasil, ela mesma uma emissora estatal, uma vez que esta seria um exemplo de “novelas para a

família”.³⁶ A formulação “estados bíblicos”, assim, pode nos fazer ter em vista essa simultaneidade de processos.

A circulação de imagens, materialidades e objetos de modo a constituir relações que se querem enquanto “bíblicas” tem, ainda, uma dimensão estética no sentido clássico do termo, o qual merece algum desenvolvimento nestas conclusões. No limite, a aproximação entre estética e política pode ser produtivamente elaborada segundo distintas perspectivas teóricas. Pode-se mesmo dizer que é um tema fundador da estética na filosofia clássica, o da estética em suas implicações políticas. Dele derivou o conceito de mimese e uma concepção de estética (*aisthesis*) que não se resume à análise das formas e do campo artístico, mas tem a ver, fundamentalmente, com a questão da percepção (Gagnebin, 1993). Tal entendimento de estética tem orientado leituras contemporâneas, como em Meyer (2018, 2019a) e em Rancière (2005).

Se a estética coloca questões complexas para a política, suas consequências para o tema da religião também são bastante pertinentes. O vínculo entre arte e religião, conforme Walter Benjamin em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (2017), pode ser tipologizado e historicizado, estando o tema da religião e da magia como definidor do sentido da arte em tempos anteriores, quando o teatro, a pintura e a escultura eram práticas a serviço da religião. O corte em que a arte passa a ser adorada de forma secular, como beleza, se daria no Ocidente com o Renascimento, instituindo a aura estética no lugar da aura religiosa. A fotografia, o cinema e as gravuras, afinadas com a produção de mercadorias e itens culturais a partir do século XIX, inaugurariam a época da “reprodutibilidade técnica”. No contexto do avanço do capitalismo, os itens de arte produzidos via reprodutibilidade técnica seriam simultaneamente, para o autor, meios e fins, tendo em vista a autonomização da arte e da intersecção com a indústria cultural das formas estéticas.

36 A EBC é uma empresa pública federal que possui um conglomerado de mídia no Brasil, tendo sido criada em 2007 para prestar serviços de radiodifusão pública e gerir as emissoras de rádio e televisão públicas federais. Também é responsável pela EBC Serviços, ramo que produz o programa de rádio *A Voz do Brasil* para a Secretaria de Governo da Presidência da República, gerencia a Rede Nacional de Rádio, licencia os programas dos veículos da EBC, fornece monitoramento e análise de mídias sociais e realiza todo o trabalho de publicidade legal para os órgãos da administração pública federal (cf. <https://www.ebc.com.br/sobre-a-ebc>; acesso em: jul. 2020). Conforme o jornalista Lauro Jardim (*O Globo*, 30 de agosto de 2020), há uma negociação em curso para a veiculação de *Os Dez Mandamentos* na grade da TV Brasil (cf. <https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/ebc-negocia-nove-lada-record-para-ser-exibida-na-tv-brasil.html>; acesso em: ago. 2020).

O que desejo extrair dessa referência benjaminiana considerando o tema da percepção do “bíblico” se vale da amplitude de consequências que a reprodutibilidade técnica traz para a noção de autenticidade e de como a percepção mesma da autenticidade se modifica. As formas de ver e perceber imagens por meios técnicos (televisão, internet) que se reportam a um tema “bíblico” e que buscam elas mesmas um sentido de “reconstituição” do bíblico é uma dessas possibilidades. Outra forma de percepção tem a ver com o que é promovido pelas viagens bíblicas e a sua intenção de produzir imagens provenientes da experiência “aurática” nos “locais da bíblia”. Voltando ao material analisado, quando um dos atores afirma que estar no Monte Sinai é um verdadeiro “estar na bíblia”, vivenciando-a “em 3D”, tem-se aí uma forma de enquadrar a experiência e a relação com o bíblico em bases distintas das demais aqui analisadas – como a de encenar novelas, visitar exposições provenientes destas ou escutar a sua trilha sonora em hebraico.

Desta maneira, se grande parte do esforço deste texto foi o de sinalizar um eixo em curso de compartilhamento de mídias produzidas por diferentes agentes em torno do “bíblico” entendido como uma entidade autorreferente, é importante atentar também para as suas diferenças diante do tema da estética, da persuasão e das formas de percepção que elas instituem. Essas diferenças colocam em questão, nos termos deste texto, diferentes “estados bíblicos”. No caso das viagens, estes passariam pela percepção estética proveniente da experiência de viajar e se valeriam de outras formas de mídia (produção de fotografias, vídeos, circulação via redes sociais).

Em um âmbito mais geral, do ponto de vista das mediações atinentes à teledramaturgia bíblica, pode-se dizer que a produção de interesse com o engajamento sensorial das audiências (da presença em exposições à mimese de peças de roupa, passando pela captura de temas cantados em hebraico para utilização para além da execução nas mídias originais) é bem-sucedido em suas distintas interfaces. O processo de montagem, de composição de elementos, enquanto uma narrativa bíblica e a produção desta em imagens, assim, nos ajuda a ver como para distintas audiências é possível a construção de um “estado bíblico” baseado na teledramaturgia veiculada pela Record.

No que se refere à promoção de viagens a destinos identificados com “os locais bíblicos”, pôde-se conferir a conformação de determinados espaços enquanto uma especialidade turística que trata a bíblia não só em sua importância religiosa, mas que a compreende também das perspectivas “histórica e arqueológica”, isto é, como artefato histórico. Chamo a atenção para o caráter de conhecimento que a atividade de viajar ganha nessa perspectiva. As formas como a promoção dessas viagens de turismo são veiculadas interpelam diretamente a produção da Record.

Em ambos os casos, pela operação de enquadramento, pode-se dizer que os atos de seleção e apresentação de algo como “bíblico” são ações de criação, conquanto sejam operações miméticas (Taussig, 1993), baseadas em um referente proposto – aqui, a bíblia.³⁷ E a própria formação de valores orientadores desta produção e as formas contextuais de sugestão de autenticidade e persuasão, embora possuam distinções, apresentam também, como argumentei ao longo deste texto, capacidades de interferir-se mutuamente, articulando um comum, um conjunto de espaços, imagens, representações e objetos identificáveis enquanto “bíblicos”, bem como possibilidades de estar em relação com estes, propiciando o que chamei de “estados bíblicos”.

Referências Bibliográficas

AGUIAR, T. A adoração na “cultura”: margens e mediações entre música congregacional, arte religiosa e produção comercial na atuação de uma banda de jovens evangélicos. In: GIUMBELLI, E.; PEIXOTO, F. (org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: Aba Publicações, 2021. p. 271-298.

APPADURAI, A. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004

BESANÇON, A. *A imagem proibida*. Uma história intelectual da iconoclastia. Rio de Janeiro: Bertrand, 1997.

37 A referência ao trabalho de Michael Taussig (1993) intenta salientar os efeitos da produção de cópias na modernidade na relação com imagens fotográficas, artefatos e mercadorias, com atenção à forma com que tais produções trazem questões para o tema da alteridade. Taussig examina diferentes casos em sua “história particular dos sentidos” e levanta pontos importantes para o tema do poder, demonstrando como a própria leitura de algo como uma “cópia” diante de um “original” tem vínculos com processos envolventes de maior duração, como o capitalismo e o colonialismo.

- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica (5ª versão). In: BENJAMIN, W. *Walter Benjamin: Estética e sociologia da arte*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 7-47.
- BIRMAN, P. Imagens religiosas e projetos para o futuro. In: BIRMAN, P. (org.). *Religião e espaço público*. São Paulo: Attar/PRONEX, 2003. p. 235-255.
- CRANG, M. Knowing, tourism and practices of vision. In: CROUCH, D. (ed.). *Leisure/Tourism Geographies: Practices and Geographical Knowledge*. London: Routledge, 1999. p. 238-257.
- CONTINS, M.; GOMES, E. C. Edificações religiosas e autenticidade: comparando a IURD e os carismáticos católicos. *Anthropológicas*, Recife, v. 19, n. 1, p. 169-199, 2008.
- CUNHA, M. N. A interseção mídia religiosa e mercado e a ressignificação de signos bíblicos pelos evangélicos. *Relegens Thréskeia: Estudos e pesquisa em religião*, Curitiba, v. 3, n. 1, p. 1-23, 2014.
- ENGELKE, M. *God's Agents: Biblical Publicity in Contemporary England*. Berkeley: University of California Press, 2013.
- FOUCAULT, M. Outros espaços. In: FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GAMA, F. M. V. *Fotodocumentação e participação política*. Um estudo comparativo entre Brasil e Bangladesh. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- GAGNEBIN, J. M. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. *Perspectivas*, São Paulo, n. 16, p. 67-86, 1993.
- GIUMBELLI, E. A presença do religioso no espaço público: modalidades no Brasil. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, p. 80-101, 2008.
- GIUMBELLI, E. Para estudar a laicidade, procure o religioso. In: BELIVEAU, V.; GIUMBELLI, E. (org.). *Religión, Cultura y Política en las Sociedades del Siglo XXI*. Buenos Aires: Biblos, 2013. p. 43-68.

GIUMBELLI, E. O problema do secularismo e da regulação do religioso: uma perspectiva antropológica. In: GIUMBELLI, E. *Símbolos religiosos em controvérsias*. São Paulo: Terceiro Nome, 2014a. p. 209-229.

GIUMBELLI, E. Cultura pública: evangélicos e sua presença na sociedade brasileira. In: GIUMBELLI, E. *Símbolos religiosos em controvérsias*. São Paulo: Terceiro Nome, 2014b. p. 189-207.

GOMES, E. C. *A era das catedrais: a autenticidade em exibição (uma etnografia)*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

KOPYTOFF, I. A biografia cultural das coisas In: APPADURAI, A. (org.). *A Vida Social das Coisas: As Mercadorias sob uma Perspectiva Cultural*. Niterói: Eduff, 2009. p. 89-124.

LATOUR, B. From Realpolitik to Dingpolitik – or How to Make Things Public. In: LATOUR, B.; WEIBEL, P. (ed.). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Cambridge: MIT Press, 2005. p. 14-43.

LATOUR, B. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 14, n. 29, p. 111-150, 2008.

LATOUR, B. *Reagregando o social: uma introdução à teoria ator-rede*. Salvador: Edufba; Bauru: Edusc, 2012.

MACHADO, C. Introdução ao dossiê Religião e Mídia. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 34n. 2, p. 139-145, 2014.

MAFRA, C. A “arma da cultura” e os “universalismos parciais”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 17, p. 607-624, 2011.

MEYER, B. Mediação e Imediatismo: formas sensoriais, ideologias semióticas e a questão do meio. *Campos*, Curitiba, v. 16, n. 2, p. 145-164, 2015.

MEYER, B. A estética da persuasão: formas sensoriais do cristianismo global e do pentecostalismo. *Debates do NER*, Porto Alegre, n. 34, p. 13-45, 2018.

MEYER, B. De comunidades imaginadas a formações estéticas: mediações religiosas, formas sensoriais e estilos de vínculo. In: GIUMBELLI, E.; RICKLI, J.; TONIOL, R. (org.). *Como as coisas importam: uma abordagem material da religião*. Textos de Birgit Meyer. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2019a [2009]. p. 43-80.

MEYER, B. Mediação e a gênese da presença: rumo a uma abordagem material da religião. In: GIUMBELLI, E.; RICKLI, J.; TONIOL, R. (org.). *Como as coisas importam: uma abordagem material da religião*. Textos de Birgit Meyer. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2019b [2012]. p. 159-203.

OOSTERBAAN, M. “Escrito pelo Diabo”: interpretações pentecostais das telenovelas. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 53-76, 2003.

MONTERO, P.; SILVA, A. L.; SALES, L. Fazer religião em público: encenações religiosas e influência pública. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 52, p. 131-164, 2018.

PEREIRA, E. Do Holocausto à terra prometida: a criação de um memorial na paisagem carioca. In: GIUMBELLI, E.; PEIXOTO, F. (org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: Aba Publicações, 2021. p. 121-158.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO, Editora 34, 2005.

SCOLA, J. A teledramaturgia bíblica pela TV Record: sentidos e mediações a partir da produção da mensagem. *Ciências Sociais & Religião*, Porto Alegre, v. 27, p. 41-71, 2017.

SPIVAK, G.; BUTLER, J. *Quem canta o Estado-Nação? Língua, política, pertencimento*. Brasília: Editora UnB, 2018.

STOLOW, J. Religião e mídia: notas sobre pesquisas e direções futuras para um estudo interdisciplinar. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 34, n. 2, p. 146-160, 2014.

TAUSSIG, M. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. New York: Routledge, 1993.

WARNER, M. Publics and Counterpublics. *Public Culture*, v. 14, n. 1, p. 49-90, 2002.

Jornais e revistas consultados

EGITO quer atrair mais turistas brasileiros em 2019. *Jornal de Brasília*, Brasília, 5 set. 2019. Disponível em: <https://jornaldebrasil.com.br/mundo/egito-quer-atrair-mais-turistas-brasileiros-em-2019/>. Acesso em: jul. 2020.

IZEL, Adriana. Efeitos especiais começam a ganhar mais espaço na televisão aberta. *Correio Brasiliense*, Brasília, 24 dez. 2017. Disponível em: https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/12/24/interna_diversao_arte,649528/efeitos-especiais-na-tv-aberta.shtml. Acesso em: jul. 2020.

JARDIM, Lauro. EBC negocia novela da Record para ser exibida na TV Brasil. *O Globo, Blogs*, 30 ago. 2020. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/ebc-negocia-novelada-record-para-ser-exibida-na-tv-brasil.html>. Acesso em: ago. 2020.

‘OS DEZ Mandamentos’: elenco virou noites para gravar a abertura do *Mar Vermelho*. *Veja*, 10 nov. 2015. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/os-dez-mandamentos-elenco-virou-noites-para-gravar-a-abertura-do-mar-vermelho/>. Acesso em: jul. 2020.

RIGEL, Ricardo. A Via Crucis em ‘Jesus’: veja fotos do sofrimento de Dudu Azevedo em cena. *Extra, TV e Lazer*, 27 mar. 2019. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/a-via-crucis-em-jesus-veja-fotos-do-sofrimento-de-dudu-azevedo-em-cena-23556090.html>. Acesso em: jul. 2020.

Sites consultados

A CHEGADA do filho Moyses. In: Bispo Edir Macedo. Disponível em: <https://blogs.universal.org/bispomacedo/historia-do-bispo/a-chegada-do-filho-moyses/>. Acesso em: jul. 2019.

AZEVEDO, Philippe. Exclusivo: Elenco da novela “Os Dez Mandamentos” grava em Guarapuava. In: Portal Overtube, 3 dez. 2014. Disponível em: <https://portalovertube.com/noticias-da-tv/elenco-da-novela-os-dez-mandamentos-grava-em-guarapuava>. Acesso em: jul. 2020.

BALANÇO GERAL. Fã de Os Dez Mandamentos conhece os atores e os estúdios da novela. 1º fev. 2016. YouTube: Balanço Geral. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g8uOTngqnUs>. Acesso em: jul. 2020.

BALANÇO GERAL RJ. Joias das egípcias de Os Dez Mandamentos fazem sucesso entre cariocas. In: R7, 3 set. 2015. Disponível em: <https://recordtv.r7.com/balanco-geral-rj/videos/joias-das-egipcias-de-os-dez-mandamentos-fazem-sucesso-entre-cariocas-17022020>. Acesso em: jul. 2020.

CAETANO, Aaron. Cantarei ao Senhor - יְגִידָה יְל הַרְיִשָּׁא - Ashira l'Adonay Os Dez Mandamentos HEB PT ENG ESP REMIXAC. YouTube: Aaron Caetano. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GfoC7f=-pH4A&list=PLrT74sGH1f9qLNMq5oEgRRGNKtf6Tgpop>. Acesso em: jul. 2020.

DOMINGO ESPETACULAR. As explicações da ciência para a abertura do mar Vermelho. 2 nov. 2015. YouTube: Domingo Espetacular. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vwcvuBQLpZQ>. Acesso em: jul. 2020.

DOMINGO ESPETACULAR. Músicas de Os Dez Mandamentos conquistam os fãs de todo o Brasil. 31 mar. 2016. YouTube: Domingo Espetacular. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=snYPMsD72ig>. Acesso em: jul. 2020.

DOMINGO ESPETACULAR. Saiba como eram as ceias de Natal na época da Bíblia no Mitos e Verdades. 17 dez. 2017. YouTube: Domingo Espetacular. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5psMnUsSxio>. Acesso em: jul. 2020.

EXPOSIÇÃO de Os Dez Mandamentos chega ao Rio de Janeiro. In: R7, 30 jun. 2016. Disponível em: <https://entretenimento.r7.com/pop/exposicao-de-os-dez-mandamentos-chega-ao-rio-de-janeiro-06102019>. Acesso em: jul. 2020.

FIGUEIRA, João Vitor. Minha Mãe é Uma Peça 2 ultrapassa renda de Os Dez Mandamentos - O Filme. In: Terra, 9 fev. 2017. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/cinema/minha-mae-e-uma-peca-2-ultrapassa-renda-de-os-dez-mandamentos-o-filme,8750f7f49411829fa55790c3cf1ccce2ns8iq7y9.html>. Acesso em: jul. 2020.

FRANCISCO, Alex (Estadão Conteúdo | A Tarde). Larissa Maciel comemora sucesso de Miriã em novela da Record. In: Fala Barreiras, 12 maio 2015. Disponível em: <https://www.falabarreiras.com/sem-categoria/larissa-maciel-comemora-sucesso-de-miria-em-novela-da-record/>. Acesso em: jul. 2020.

HOJE EM DIA. Saiba um pouco mais sobre algumas das tribos de Israel, da novela A Terra Prometida. 23 ago. 2016. YouTube: Hoje em Dia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bKXpz1Nauyc>. Acesso em: jul. 2020.

ISRAEL fecha 2019 com recorde histórico de turistas. In: Diário do Turismo, 8 jan. 2020. Disponível em: <https://diariodoturismo.com.br/israel-fecha-2019-com-recorde-historico-de-turistas/>. Acesso em: jul. 2020.

JOSÉ do Egito. In: Teledramaturgia. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/jose-do-egito>. Acesso em: jul. 2020.

LOCAIS visitados. In: Terra Santa Viagens. Disponível em: <https://terrasantaviagens.com.br/locais-visitados/#>. Acesso em: jul. 2020.

NÚMERO de turistas brasileiros na Jordânia aumentou 50%. In: ANBA – Agência de Notícias Brasil-Árabe, 16 jan. 2020. Disponível em: <https://anba.com.br/numero-de-turistas-brasileiros-na-jordania-aumentou-50>. Acesso em: jul. 2020.

RECORD abre, nesta terça-feira (19), exposição itinerante Os Dez Mandamentos. In: R7, 14 abr. 2016. Disponível em: <https://recordtv.r7.com/os-dez-mandamentos/record-abre-nesta-terca-feira-19-exposicao-itinerante-os-dez-mandamentos-15092018>. Acesso em: jul. 2020.

RECORD TV. En El Pozo Te Encontré. YouTube: Record TV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lsMKi_fq7IE. Acesso em: jul. 2019.

RECORD TV. Ana Hickmann passeia pela cidade cenográfica da novela Jesus. 23 jul. 2018. YouTube: Record TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BX3fteYcrHQ>. Acesso em: jul. 2020.

RECORD TV inicia gravações da novela Jesus em Marrocos. In: R7, 28 jun. 2018. Disponível em: <https://recordtv.r7.com/2018/06/28/record-tv-inicia-gravacoes-da-novela-jesus-em-marrocos/>. Acesso em: jul. 2020.

SOBRE a EBC. In: EBC. Disponível em: <https://www.ebc.com.br/sobre-a-ebc>. Acesso em: jul. 2020.

SOBRE nós – Sobre a Terra Santa Viagens. In: Terra Santa Viagens. Disponível em: <https://terrasantaviagens.com.br/sobre-a-terra-santa-viagens/>. Acesso em: jul. 2020.

VEJA as fotos dos grupos que chegaram do Egito e Israel! In: Viagens Bíblicas. Disponível em: <https://www.viagensbiblicas.com.br/fotos-de-nossa-viagem-de-setembro-2018-egito-e-israel/>. Acesso em: jul. 2020.

VEJA os detalhes das gravações de Os Dez Mandamentos no Chile. In: R7, 31 jul. 2017. Disponível em: <https://recordtv.r7.com/os-dez-mandamentos/fotos/veja-os-detalhes-das-gravacoes-de-os-dez-mandamentos-no-chile-15092018#!/foto/5>. Acesso em: jul. 2020.

VIAGEM a Israel e Egito 2020 e 2021. In: Viagens Bíblicas. Disponível em: <https://www.viagensbiblicas.com.br/pacote-de-viagem-a-israel-completo-com-guia-sidney-sampaio-a-terra-prometida/>. Acesso em: jul. 2020.

VIAGENS BÍBLICAS. Egito e Israel. YouTube: Viagens Bíblicas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pFK0s2q0bro&ab_channel=ViagensBiblicasm. Acesso em: jul. 2020.

VIAGENS BÍBLICAS. Viagem a Israel e Jordânia Petra com Dudu Azevedo e Ricky Tavares. 27 jun. 2020a. YouTube: Viagens Bíblicas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W7kz1J8Ey6s>. Acesso em: jul. 2020.

VIAGENS BÍBLICAS. Viagem a Luxor com Dudu Azevedo e Ricky Tavares. 27 jun. 2020b. YouTube: Viagens Bíblicas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UvgTSSNmMoo>. Acesso em: jul. 2020.

ENTRE O *FUNDAMENTO* E O *POPSTAR*: CONCEPÇÕES DE ARTE EM CIRCULAÇÃO NO CONTEXTO RELIGIOSO AFRO-GAÚCHO

Leonardo Oliveira de Almeida

Este texto trata da relação entre religião e arte com base no universo dos tocadores de tambor, chamados alabês e tamboreiros, que atuam nas religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul. Para tanto, apresento um segmento específico de alabês que de forma intensa se relaciona a recursos e empresas de mídia e que, por uma atuação profissional, incrementa sua prática religiosa baseada na proximidade (em diferentes níveis e intensidades) com o universo das artes. Interesse-me, portanto, pela circulação de palavras como arte, artista, artístico, além de algumas derivações, como estrela e popstar, e a maneira pelas quais estas se conectam a diferentes percursos de *artificação* e *artisticidade* protagonizados pelos alabês. Essas duas noções, *artisticidade* e *artificação*, serão trabalhadas de forma relacional e terão papel central nas discussões que serão propostas. Em suma, argumento que, a partir de meados de 2010, momento em que a prática dos alabês gaúchos se alinha a uma produção midiática impulsionada pelo advento das chamadas “produtoras afro”, as expressões “arte” e “artista” passaram a ter uma presença oscilante no campo religioso. Compreender como ocorre essa oscilação é um dos objetivos deste texto.

O uso da noção de *artificação* (Shapiro; Heinich, 2013; Shapiro, 2007, 2019) faz sentido na medida em que permite apresentar diferentes percursos pelos quais as coisas, pessoas e práticas se tornam arte, quer dizer, se artificam, nas religiões afro-gaúchas. Esses percursos não se encerram com a noção de “arte afro-brasileira” – que, como destaca Menezes Neto (2018a), é a expressão mais utilizada para designar este universo de encontros –, mas se apresentam como um processo de intensa proliferação de categorias. Quando nos aproximamos do campo religioso afro-gaúcho e, mais especificamente, do cotidiano da prática religiosa, observamos expressões como “arte do axé”, “arte de santo”, “arte de fundamento”, “arte do batuque”, entre outras, que de forma

alguma são ingênuas ou se sentem obrigadas a fazer referência a categorias amplamente debatidas por museólogos, artistas, antropólogos e historiadores. Para compreender esse universo, é preciso estar atento às diversas concepções de arte acionadas pelos agentes religiosos. Há aqui um rico campo de análise, que busca identificar disputas e transformações em torno da artificação e classificação de objetos e práticas, pois, no cotidiano religioso, nem todas as coisas são artificáveis e nem todas elas se tornam arte segundo os mesmos percursos. Acrescenta-se que nem tudo depende apenas dos agentes religiosos para se *artificar*. Estas são premissas importantes para as análises que serão feitas.

É necessário, portanto, uma análise que considere as características próprias do universo religioso em questão. Nesse ponto, a noção de *fundamento*, bastante utilizada na prática religiosa afro-gaúcha e que se alinha a noções como tradição, ancestralidade, segredo, hierarquia, conhecimento religioso e preceito, será citada neste texto como um elemento disputado e capaz de evidenciar, além das particularidades desse universo religioso, sua relação com concepções diversas de arte. É importante considerar ainda que este trabalho não tem a pretensão de se aprofundar sobre as particularidades que as distintas modalidades religiosas (umbanda, quimbanda e batuque)¹ possuem quanto à relação entre fundamento, arte e religião. Logo, a noção de fundamento será apresentada com base em sua interação com elementos importantes às discussões aqui propostas, tais como profissionalismo, mídia e jocosidade.

Buscarei demonstrar que, em diversos casos, a presença de linhas tênues entre o “não ser arte” e o “ser arte” pode ser melhor compreendida como potencializadora das propriedades mágico-religiosas do que como falta ou como *artificalização parcial* (Shapiro; Heinich, 2013) e *ina-*

¹ No Rio Grande do Sul, há a predominância de três modalidades religiosas: batuque, umbanda e quimbanda. Em suma, o batuque se destina ao culto aos orixás (Bará, Oxum, Oyá, Xangô, Odé/Otin, Ossanha, Obá, Xapanã, Bedji, Oxum, Iemanjá e Oxalá). A umbanda, por sua vez, se dedica ao culto de entidades espirituais, divididas em linhagens que concentram: marinheiros, índios, crianças, pretos-velhos, entre outras. A quimbanda é o universo próprio dos exus e pombagiras: prostitutas, boêmios, espíritos do cemitério, entre outros.

cabada (Shapiro, 2007)² – pois estas expressões podem nos levar a uma compreensão um tanto institucional das etapas finais da artificação, fato que não se alinha aos processos fluidos que podem ser observados no contexto religioso afro-gaúcho aqui descrito. Isso faz com que a busca por compreender como as pessoas fazem ou criam coisas que passam a ser vistas como arte, bem como a procura por entender “como os criadores se tornam artistas?” e as “condições que desencadearam essa mudança e o que ela acarreta” (Shapiro, 2019, p. 6), constitua apenas uma parte necessária da análise. Como veremos, às vezes, para alguns grupos e atores religiosos, é melhor possuir e explorar *artisticidades*, expressão que retomo de discussões que realizei anteriormente (Almeida, 2018, 2019), do que ser enquadrado definitiva ou permanentemente no campo da “arte” ou “da não arte”. É possível, ainda, negar o status de arte ou os indícios de *artificação* sem, contudo, abrir mão da *artisticidade*. Logo, podemos dizer que a oscilação das expressões “arte” e “artista”, em uma primeira definição, ocorre comumente, no caso das religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul, segundo esses alinhamentos e descompasso entre a presença da *artisticidade* e os extremos “ser/não ser” arte.

Como negar que certas práticas sejam arte ou que certos agentes sejam artistas e, ao mesmo tempo, mobilizar recursos para que modelos, referências e estéticas reconhecidamente artísticos potencializem a prática mágico-religiosa? Como os alabês lidam com as controvérsias que emergem quando certos agentes críticos identificam a *artisticidade* que pessoas, práticas e objetos possuem e, com isso, evidenciam uma relação problemática entre religião e arte? Estas são algumas perguntas que embasam este texto e que justificam a relação complementar entre *artisticidade* e *artificação*.

Tenho por base um percurso de pesquisa realizado entre 2015 e 2018 junto às religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul, com uma

2 Shapiro e Heinich (2013) consideram a *artificação parcial* ou *incompleta* quando esta parece não ter razão para avançar mais sem ter condições favoráveis. Em outro texto, Shapiro (2007) destaca seu interesse analítico por processos de resistência à artificação, *desartificação* e *artificação inacabada*. Em um contexto marcado pela existência de terreiros relativamente autônomos, diferenças entre nações e modalidades rituais e que se embasa na existência do *axé*, força que se concretiza e se diversifica constantemente na prática religiosa, artificações “parciais” ou “inacabadas” tornam-se concepções voláteis e que, por esse motivo, estariam relacionadas a parâmetros igualmente instáveis. Assim, tendo como base os casos que serão analisados neste texto, opto por não anunciar estados parciais ou inacabados de artificação. Como buscarei apresentar, me interesso pelos casos de disputa entre agentes religiosos que, ao avaliarem os mesmos objetos, os veem de parâmetros opostos: uns afirmam estar diante de objetos de fato artificados, enquanto outros negam indícios de artificação.

trajetória nômade que buscou acompanhar alabês e tambores em circulação no campo afro-religioso em Porto Alegre e algumas cidades da Região Metropolitana. A interação entre os alabês e as empresas de mídia, o universo musical não religioso e a constituição de mercados religiosos possibilitou a identificação de diferentes concepções de arte, entre elas as que serão aqui apresentadas.

Dito isso, abordarei neste texto, em sua primeira parte, alguns aspectos relacionados à interação entre religião e arte, considerando as particularidades do universo afro-brasileiro. Em complemento, afirmo minha opção por um percurso analítico que não busca predefinir como arte e artista certas práticas, pessoas e objetos, mas que se atém aos caminhos tortuosos e, muitas vezes, conflituosos de artificação. Na seção seguinte, argumento que as religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul recebem influência de diferentes domínios já estabelecidos da arte, como as artes gráficas e o universo musical, e que estes contribuem para a circulação de diferentes concepções de arte e para a existência de regimes distintos de aceitação e recusa da interação entre arte e religião. Na sequência, apresento como a identificação, realizada pelos agentes religiosos, de elementos comuns à prática dos alabês e ao universo artístico secular, tal como o uso de palcos e microfones e a associação com empresas e recursos de mídia, contribui para fomentar certos debates no campo religioso. Por fim, analiso uma controvérsia ocorrida em 2017, nas redes sociais, e que mobilizou diversos atores religiosos em torno do debate acerca das práticas dos alabês e suas transformações no contexto afro-gaúcho. Veremos que a jocosidade, o uso de determinadas concepções de profissionalismo e a padronização das práticas dos alabês (entre elas, o respeito aos fundamentos) com o advento das empresas de mídia são alguns dos recursos acionados por esses agentes para legitimar a presença da artisticidade.

Religiões afro-brasileiras e arte

Foi encontrada na década de 1980, em Santo Ângelo, na região gaúcha das Missões, uma imagem esculpida em madeira da deusa africana da fertilidade, Nimba, produzida provavelmente entre os séculos XVIII e XIX. Quase quarenta anos depois, em 2018, e após dois anos

de pesquisa que ajudaram a fornecer mais dados sobre a descoberta, a imagem foi apresentada à comunidade acadêmica por pesquisadores da PUC-RS e, como consequência, assumiu uma nova trajetória. Após sua primeira aparição pública, a imagem chamou atenção por suas peculiaridades, principalmente por ser considerada “a primeira do tipo encontrada no país”, e passou a ser exposta em museus e espaços acadêmicos de algumas cidades do Rio Grande do Sul. Nesse trajeto, a deusa carregou consigo a identificação de seu pertencimento ao universo da arte. Por exemplo, em artigo publicado na *Revista PUCRS*, a descoberta foi anunciada com o seguinte subtítulo: “*Estátua de arte secular* produzida por afrodescendentes no RS é a primeira encontrada no Brasil” (grifo nosso); o jornal de televisão gaúcho *Bom Dia Rio Grande* afirmou que “a descoberta de uma escultura pode remontar a *história da arte africana no país*” (grifo nosso).³ Chamo a atenção para o status de arte adquirido pelo objeto e, especificamente, para o fato de essa identificação ter alçado a deusa ao campo da “arte afro-brasileira” e suas variações (por exemplo, “arte africana no país”).

Essa descoberta recente nos permite evidenciar a existência de um olhar que atribui artisticidade. Quer dizer, nesse processo, parece não ser necessário que o escultor da imagem da deusa Nimba se declare artista ou que atribua valor artístico à sua obra, pois historiadores, antropólogos, artistas, curadores, entre outros agentes, se encarregam de fazê-lo. O que busco ressaltar é que a atribuição de qualidade artística aos objetos e práticas não é neutra, pois produz efeitos, estabelece rotas, lugares, cria ambientes. Dizer “isso é arte” não é um ato ingênuo, pois agencia transformações. Por exemplo, ao observarmos a repercussão do caso da deusa Nimba nos jornais, artigos e exposições, é possível identificar que o objeto em questão foi comumente inserido em debates mais amplos acerca da arte ou da história da arte, bem como nas tentativas de identificar as genealogias de uma “arte afro-brasileira”. Como destaca Shapiro (2007), de acordo com as considerações de Michel Melot, a artilhagem é, também, a entrada no discurso da história da arte. Inseridos nesse debate, os objetos adquirem certas rotas de atuação e exposição.

³ A escultura é a única dessa divindade encontrada em território brasileiro. A reportagem da *Revista PUCRS* está disponível em: <http://www.pucrs.br/revista/nimba-a-deusa-da-fertilidade/>. O vídeo da matéria do *Bom Dia Rio Grande*, na RBS TV, pode ser assistido em: <https://globoplay.globo.com/v/7025572/>. Acessos em: 13 jun. 2020.

Em complemento à discussão, Hélio Menezes Neto (2018a, p. 14) e outros autores afirmam que “não é evidente definir o que é arte afro-brasileira”, noção mais utilizada para designar este segmento de produção artística e que, segundo o autor, “vem carregada de dúvidas e parece mais convidar ao questionamento do que explicar”, pois diferentes modos de concebê-la vêm sendo acionados ao longo do tempo. Não por acaso, portanto, referências importantes nesse campo de estudos comumente embasam os debates de seus textos em questões como “arte afro-brasileira: o que é afinal?” (Munanga, 2000) e “O que é arte afro-brasileira?” (Conduru, 2013, p. 9). Emanuel Araújo, organizador da importante coletânea *Mão Afro-brasileira* (1988), afirmou, em entrevista concedida à revista *O Menelick 2º Ato*:⁴ “Acho que um pouco é isso: a arte afro-brasileira existe e não existe.” Apesar dessas incertezas e multiplicidades de sentidos, certas ideias de “arte afro-brasileira” são constantemente empregadas. Menezes Neto (2018b) também destaca que a circunscrição da arte afro-brasileira a certos terrenos (popular, religioso etc.), fato marcado por transformações ao longo do tempo, se deve, em parte, ao que o autor chama de “ideia forte” do que é arte afro-brasileira.

Considero que certas “ideias fortes” continuam ainda hoje agindo nos processos de artificação, especialmente no campo religioso, centro das análises presentes neste texto; aí, é comum que certos objetos, formas e práticas advindas de terreiros sejam apresentados por alguns autores como “potencialmente artificáveis” ou predefinidos como arte. Nessa direção, vale citar o texto de Silva (2008), que menciona uma diversidade de elementos considerados como arte afro-brasileira,⁵ sem a necessidade de citar diretamente terreiros e religiosos específicos como os principais agentes da produção desse estatuto. Há, nesse caso, uma espécie de consenso prestabelecido acerca do que pode ser entendido como arte nas religiões afro-brasileiras, nos levando a considerar que alguns aspectos dessas religiões transitam por certos circuitos sem que seja necessária a apresentação dos processos que os artificaram ou dos embates em torno da aceitação/recusa da artificação.⁶

4 Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/museu-afro-brasil>. Acesso em: mar. 2020.

5 Para esse autor, são arte as pinturas corporais feitas nos momentos iniciáticos sobre a pele do iaô, as roupas dos orixás, os objetos presentes nos altares, alguns objetos comercializados em lojas de artigos religiosos, entre diversos outros objetos e práticas.

6 Conduru (2019) nos apresenta um breve histórico de como os diferentes tipos de objetos e práticas foram adquirindo, entre negações, resistências e aceitações, o status de arte no contexto religioso afro-brasileiro.

Meu objetivo não é invalidar os usos da expressão arte afro-brasileira, uma vez que esta não é apenas uma designação, mas um *valor* que foi objetificado em certos materiais, práticas e pessoas em um dado contexto histórico (Sansi, 2007, p. 145) e, como afirma Salum (2017), trata-se de uma categoria que alçou esse universo da arte a circuitos internacionais, desligando-o dos grilhões que lhe tentaram impor num passado não muito distante (arte primitiva, arte de feitiçaria, coleções de “magia negra” etc).⁷ Tampouco pretendo advogar pela obrigatoriedade de que os próprios religiosos sejam os únicos artificadores legítimos, mas busco evidenciar os pressupostos e implicações dos usos da noção de “arte afro-brasileira”. Tal não é somente um recurso que identifica certo domínio da arte, pois tornou-se também um caminho específico de artificação para as religiões afro-brasileiras que as vincula a apreciações de especialistas de outros campos sociais.

Opto por um percurso analítico que não busca predefinir como arte e artista certas práticas, pessoas e objetos, mas que se atém aos caminhos tortuosos e, muitas vezes, conflituosos de artificação. Como forma de iniciar tal percurso, considero que a arte, como toda palavra viva, se movimenta, se concretiza e se diversifica, sendo utilizada com diferentes sentidos. Conforme buscarei argumentar ao longo deste texto, compreender a presença da arte no contexto religioso afro-gaúcho nos convida a considerar que, na prática religiosa, sentidos diversos de arte podem ser vistos em interação. Isso quer dizer que a aceitação ou recusa de certos processos de artificação dependem da relação do campo religioso com ideias de arte que provêm de universos variados: a arte que se aproxima dos museus, a arte que se aproxima do universo gráfico e tecnológico, a arte que se aproxima do universo do mercado musical, a arte que se aproxima das artes plásticas, entre diversos outros domínios. Isso contribui para que certos objetos, práticas, sons e formas sejam mais aceitos como arte do que outros. Por exemplo, no caso gaúcho, é possível que *axós* (roupas) sejam aceitos como arte e, inclusive, expostos

⁷ A ideia de arte, quando relacionada ao universo religioso afro-brasileiro, ganhou expressões parceiras ao longo dos tempos, prática que se mostra uma constante na história da arte (Price, 1996). Para dar alguns exemplos, em texto pioneiro, Nina Rodrigues (1904) fala em “belas artes dos colonos pretos do Brasil” tendo como base certas concepções de primitivismo e inferioridade racial. Price (1996) e Mattos (2020) dizem de que forma essa arte foi considerada “primitiva” durante boa parte do século XX. Mario Barata (1941) escreveu sobre a “arte negra” no Brasil e, mais recentemente, Cleveland (2012) se utilizou da mesma expressão para suas análises. Conduru (2007) defende a noção de “arte afrodescendente no Brasil”.

em museus.⁸ Por outro lado, quando a prática musical de terreiro se assemelha à arte tal como advinda do universo artístico e musical secular, há a possibilidade do surgimento de conflitos, transformando as palavras arte e artista em instrumentos de ofensas e acusações.

A isso se soma ao fato de que a trajetória de determinados objetos nem sempre contempla todos os aspectos presentes em certas cadeias operatórias de artifificação. Roger Sansi (2013) exemplifica como essas cadeias, que não são totalmente consensuais, são interrompidas. Ele nos apresenta o caso de um *otã* que foi levado ao Museu da Cidade, em Salvador. Essa pedra, que compõe o assentamento do orixá (e é o próprio orixá particularizado) chegou ao museu juntamente com outros objetos que, após reivindicação do movimento negro, foram retirados do Museu Antropológico Estácio de Lima, vinculado ao Instituto Médico Legal da cidade. Esses objetos faziam parte de um acervo herdado de Nina Rodrigues e possuíam a marca das perseguições policiais e da classificação como “provas de crime” e como expressões de “degeneração racial”. Em suma, tal como no caso explorado por Brulon (2013) sobre a exposição *Māori – Leurs trésors ont une âme* (2011) no Museu do Quai Branly, em Paris, não foi possível fazer com que os objetos expostos fossem “museograficamente neutralizados” para que o museu não arcasse com a reponsabilidade moral de expor os objetos sagrados de formas consideradas inapropriadas por certos grupos.

Iniciou-se, assim, no caso de Salvador, um movimento pela realocação dos objetos. Além disso, havia uma reivindicação e um debate em torno da ideia de arte, que Sansi (2013, p. 115) resume da seguinte forma:

O que os representantes das casas de candomblé estavam pedindo, no fim das contas, era precisamente que o material de cultura do candomblé fosse reconhecido em pé de igualdade com a arte ocidental. Eles não estavam exigindo que os objetos retornassem para as casas de candomblé; queriam que os objetos fossem reconhecidos como arte sacra e expostos em museus de arte junto com obras de arte históricas e contemporâneas, e não em um museu policial. Em outras palavras, eles reconheciam os

⁸ Como na exposição *Asô do batuque e do candomblé: as vestes tradicionais do sagrado afro-brasileiro*, realizada no Museu Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, em 2019.

museus como instituições apropriadas para guardar esses objetos: mas no museu apropriado e da forma certa.⁹

Após decisão final, os objetos foram transferidos para o Museu da Cidade. Esse novo espaço foi reconhecido pelo movimento negro e por religiosos como um lugar correto para se expor os objetos, com exceção de um caso: o *otã*. Na prática religiosa, o *otã* é um objeto particular, resultado de processos específicos de iniciação e consagração religiosa, e nunca é exposto em local público. Sansi (2013, p. 116) complementa: “Diferentemente dos outros objetos, [o *otã*] não é uma obra de arte, não é um artefato, e seu poder imanente deve ser respeitado – a pedra deve ser escondida e não deve ser vista”. O caso nos mostra que as religiões afro-brasileiras possuem alguns mecanismos próprios de artificação. Como foi dito anteriormente, nem todos os objetos e práticas são artificáveis e, em diversos casos, quando há tentativas de artificação, há controvérsias.

A isso se soma o fato de que o contexto religioso afro-gaúcho e, mais especificamente, a prática dos alabês nos mostram que algumas práticas, objetos e pessoas não são facilmente capturadas por domínios bem estabelecidos do “isso não é arte” e do “isso é arte”, mas insistem em habitar zonas medianas e controversas que nos remetem a um espectro diverso de intensidades do artístico. Como meio de abordar essa questão, retomo uma expressão que utilizei em outro momento (Almeida, 2018, 2019) e que diz respeito aos potenciais de certos objetos, formas, sons e práticas de serem arte ou de possuírem atributos considerados artísticos. A expressão *artisticidade* pode ser utilizada como medida abstrata, tal como na palavra flexibilidade (potenciais de determinado elemento, pessoa ou coisa de ser e de possuir atributos do flexível). Nesse caso, a *artisticidade* permite-nos falar em *graus de incorporação ou presença* de elementos que, de alguma maneira, são reconhecidos como pertencentes aos universos da arte. Torna-se interessante, por exemplo, analisar quais são as condições de possibilidade de uma atuação religiosa que, em alguns circuitos, nega que a prática do alabê seja ou esteja se transformando em arte e, ao mesmo tempo, busca se beneficiar de uma aproximação estética e perfor-

⁹ Um caso recente reforça a relevância do debate. Foi iniciado, no Rio de Janeiro, o movimento *Liberte Nosso Sagrado*, que esteve à frente da “libertação” de objetos religiosos apreendidos pela polícia do Rio de Janeiro entre os séculos XIX e XX. Após alguns anos de negociações, a transferência provisória de mais de quinhentos objetos do Museu da Polícia Civil para o Museu da República ocorreu em setembro de 2020.

mática em relação ao campo artístico musical secular. O resultado dessa aproximação é o que chamo de artisticidade.

Artes diversas no universo religioso afro-gaúcho

No Rio Grande do Sul, estado brasileiro que, segundo o IBGE (2010),¹⁰ foi apontado como aquele com maior número de pessoas que se declaram adeptas das religiões afro-brasileiras, um diversificado mercado de serviços religiosos vem ganhando expressão. Em parte, esse mercado se sustenta por uma demanda que, além de quantitativa, é impulsionada por outras especificidades do campo religioso afro-gaúcho, como o fato de a maioria das “casas de religião” se afirmar como praticante das três modalidades religiosas mais presentes no Rio Grande do Sul – umbanda, quimbanda e batuque (Corrêa, 2006; Oro, 2012). Esse fator contribui para a existência de uma clientela mais ou menos integrada, do ponto de vista das possibilidades de compartilhamento de mercados, e que media um intenso fluxo de serviços. Os batuques, quimbandas e umbandas interagem e, com eles, também seus respectivos mercados.

Entre as atividades disponíveis, podemos citar as empresas de mídia com atuação voltada exclusivamente para o mercado religioso;¹¹ um mercado competitivo de tocadores de tambor (alabês ou tamboreiros); o aluguel de palcos e jogos de luz para as festas de quimbanda; a decoração de ambientes externos utilizados para a realização de rituais (casas de show, ginásios, galpões); a produção de bolos e outros alimentos em que figuram as estéticas das divindades, muito utilizados nos rituais religiosos; a confecção de camisas estampadas; a criação de brasões de famílias religiosas; a produção de *vultos*¹² dos orixás e de tambores e agês; a confecção de *axôs* (roupas); a produção de adereços e ferramentas dos orixás e entidades; entre outros.¹³

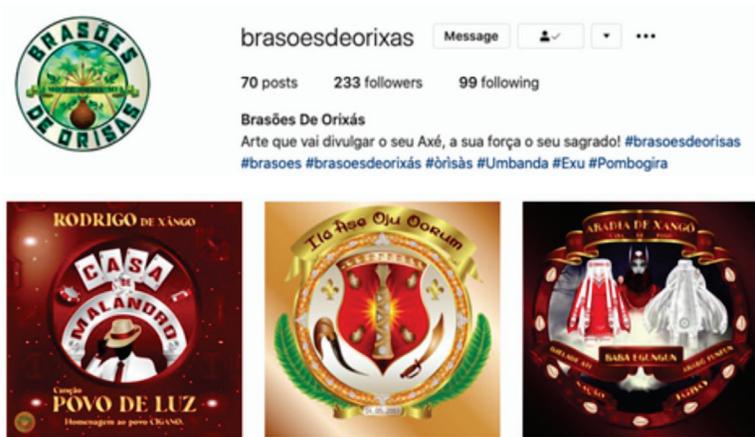
10 Ver: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2012/06/dados-do-ibge-colocam-municipios-do-estado-como-campeoes-em-credos-3806966.html>. Acesso em: jun. 2020.

11 Grande Axé, Ówò Produções, Império Mídia, Donos da Noite, Kizomba, Planetá África, entre outras, são exemplos de empresas que atuam no Rio Grande do Sul.

12 Imagens de madeira, ferro, entre outros materiais, que com frequência são utilizadas na composição (feitura) de assentamentos e altares dos orixás.

13 Consolidam-se, nesse mercado, artistas de diferentes áreas. Podemos citar Migui, da Ówò Produções, que cria estampas de camisas personalizadas (imagem 1); Rodrigo Fangial, que produz brasões para terreiros e famílias religiosas (imagem 2); Cláudia Kindges, artista de Torres (RS) que produz ilustrações dos orixás; Rita Imagens que produz e restaura imagens de orixás e entidades em Porto Alegre; Jorge Tambores, produtor de tambores personalizados na cidade de Alvorada (RS); Patty D'Oya, conhecida por suas esculturas realistas de pombagira; o estilista Renato de Boita; entre diversos outros artistas.

Imagem 1 – Brasões de Orixás



Fonte: Instagram @brasoesdeorixas.

Imagem 2 – Arte de camisetas da Ówò Produções



Fonte: Facebook Ówò Produções.

As diferentes concepções de arte que circulam nesses mercados comumente se distinguem por sua proximidade com outros universos já bem estabelecidos. Algumas se relacionam ao universo das artes gráfi-

cas, com ênfase no uso de recursos digitais. Esse é o caso das camisas, cartões de divulgação e brasões. No que diz respeito aos tocadores de tambor, alabês e tamboreiros, é comum que parte do que compõe certas concepções de arte e de artista que a eles são comumente relacionados advenha, não sem controvérsias, do campo musical secular. Essas identificações entre o religioso e esses domínios da arte se dão segundo o compartilhamento de características estéticas específicas e certas linguagens de identificação artística, técnicas de produção, modos de circulação dos objetos, maneiras de estabelecer os valores a serem cobrados durante a comercialização, formas de reivindicação de autoria, modos de apreciação, entre outras características. Reelaborando uma afirmação de Silva (2008), invertendo alguns termos, é possível afirmar que o diálogo do terreiro com o mundo que o circunda possibilitou o surgimento de práticas religiosas que mantêm uma relação de proximidade com os princípios estéticos e performáticos dos campos da arte, mas ao mesmo tempo essas experiências são reelaboradas em termos de uma nova linguagem que, em diferentes graus, as afastam ou as aproximam desses campos. Considerar esse continuum de aproximação/afastamento permite localizar os artistas/religiosos e suas obras num trânsito de versões do sagrado (Silva, 2008). Para dar um exemplo, um *ponto de quimbanda*,¹⁴ comumente utilizado para convidar entidades e conduzir performances nos terreiros, ganha novos circuitos de atuação quando passa a ser registrado em um DVD que, em suas características estéticas e modos de apreciação, recebe influência de artistas do universo musical secular. Uma nova versão do sagrado é produzida.

Um dos percursos de artificação nesses universos de artisticidade, inseridos em mercados religiosos, é a complexificação dos recursos e modos de individualização dos trabalhos produzidos, o que remete a certas concepções de autoria. Recordo-me de uma discussão em torno de cópias de imagens produzidas por uma “artista de santo” de Torres (RS). No debate, que chegou até mim durante um churrasco entre amigos e interlocutores de pesquisa, a artista foi mencionada por ter sido alvo de “pirataria”. Suas imagens vinham sendo utilizadas sem seu consentimento para a confecção de produtos derivados, comercializados

14 Pontos de quimbanda são músicas comumente utilizadas durante os rituais destinados aos exus e pombagiras e atuam ativando aspectos importantes da história e da atuação mágico-religiosa dessas entidades.

no mercado religioso. Sobre um desses casos, a artista escreveu em suas redes sociais:

POR GENTILEZA, PÁGINAS RELIGIOSAS E USUÁRIOS! Podem usar minhas imagens, desde que dêem os devidos créditos autorais, porque *arte de Orixá* ainda não tem colaboração alienígena! Vejo muitas imagens minhas e de meus colegas, violadas, adulteradas no Photoshop, cortadas, assinadas com outros nomes, impressas em qualquer lugar, em produtos de baixíssima qualidade pra saciar a ganância de gente criminosa, porque PIRATARIA É CRIME! Respeite e propague o RESPEITO ao trabalho do artista-de-santo! Cada artista tem seu estilo e é fácil reconhecer um trabalho nosso! RESPEITE ISSO! (grifo nosso).

No caso dos alabês, o discurso sobre autoria, ligado a certas concepções de arte (as que estão relacionadas ao mercado musical), é com frequência acionado nos circuitos de produção, comercialização e divulgação de fonogramas. De forma semelhante ao que foi dito pela *artista de santo*, o Alabê Felipe de Oxalá escreveu em suas redes sociais, em 2014, sobre a venda e a cópia não autorizada de seus CDs de quimbanda, umbanda e batuque: “Por favor não copiem CD para ninguém, *respeitem o artista!!* Precisamos da colaboração de todos para o trabalho seguir em frente!” (grifo nosso).¹⁵ Em vídeo publicado no YouTube em 2013,¹⁶ o alabê Thiago Silva divulga o lançamento do seu primeiro CD: “Vou pedir aos nossos amigos que não comprem CD pirata, *ajudem o artista*. Gostaria de dizer que a trajetória dos Mestres da Magia só aconteceu porque vocês todos, os *nossos fãs*, nos deram o apoio que a gente precisou nesse um ano e dois meses.” Vagner de Agandjú, outro alabê, escreveu sobre seus CDs: “Nos deem essa moral, pois isso é um incentivo ao *artista religioso*. Contatem conosco e adquira o seu exemplar original. Vale a pena, eu dou minha palavra, pois estou junto nessa obra magnífica.” (grifo nosso).¹⁷

Como será descrito mais adiante, a aproximação entre os alabês e o universo das artisticidades foi impulsionada pelo surgimento de empresas de mídia que destinaram parte de suas atividades à divulgação

15 Felipe de Oxalá, fevereiro de 2014. Fonte: Facebook pessoal do alabê. Acesso em: jun. 2020.

16 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7wCf-Oetd50&t=94s>. Acesso em: jun. 2020.

17 Vagner de Agandjú, fevereiro 2014. Fonte: Facebook pessoal do alabê. Acesso em: jun. 2020.

desses músicos rituais no circuito religioso,¹⁸ fato que pode ser compreendido como um desdobramento do que Braga (2013) evidenciou sobre o intenso processo de profissionalização dos tamboreiros gaúchos. O encontro desses fatores, que teve início em meados de 2010 (período que coincide com as publicações sobre pirataria de CDs citadas anteriormente – 2013/2014), deu novas formas à relação entre autoria e artisticidade, processo marcado pelo investimento na máxima “cada artista tem seu estilo e é fácil reconhecer um trabalho nosso!”, e contribuiu para que a aproximação cada vez mais evidente entre os alabês e o mundo artístico secular resultasse em uma intensa oscilação das categorias “arte” e “artista”.

Pincéis e telas, microfones e palcos

Em texto que compreende a arte afro-brasileira como um “espírito libertador”, escrito em 1976, Abdias Nascimento (2018, p. 38) afirma:

Pinto Ogum e me comunico com a divindade do ferro, da guerra, da vingança, companheiro de armas dos seres humanos, irmãos que lutam por liberdade e dignidade. E quando evoco na tela a Iemanjá, mãe de todas as águas do Universo e de todos os Orixás, celebro aquela que vigia maternalmente sobre a fertilidade da raça negra [...].

Abdias Nascimento parece querer anunciar ao leitor que, por mais que alguns elementos do que se convencionou chamar arte afro-brasileira sejam comuns a outros universos da arte, tais como *pintar e evocar na tela*, esses procedimentos operam de outras formas no domínio religioso. O alerta do autor é feito, também, para que diferentes processos de arte não se confundam, sob o risco de não considerarmos as maneiras pelas quais as divindades se tornam presentes nos percursos de criação ou *feitura* artística.

¹⁸ Para muitos desses músicos rituais, o ritmo intenso de toques somado aos valores cobrados pelos serviços religiosos permite que tenham essa atividade como única fonte de renda. Já em 2013, quando os chamados “alabês midiáticos” tomavam suas primeiras formas, Braga (2013, p. 209) escreveu: “Hoje, há um consenso no grupo em considerar a situação do tamboreiro profissional tal como a do músico, tanto em termos de status profissional quanto de remuneração, pois não consideram ser remunerados e respeitados dignamente. Entretanto, alguns com certo prestígio cobram valores que, comparados aos músicos profissionais que atuam na noite, são proporcionais ou mesmo superiores aos ganhos destes.”

Dois pontos podem ser destacados. Primeiro, como parte de mais um dos percursos de artificação, é possível que a presença de certas técnicas, instrumentos e formas (identificados como comuns a certos universos bem estabelecidos da arte), atuem, no campo religioso, como impulsionadores da artificação.¹⁹ Nesse caso, o uso de pincéis e telas, por exemplo, além de outros recursos, pode conferir artisticidade a práticas e objetos religiosos e, ademais, resultar na identificação destes com alguns domínios da arte. Esse também parece ser um dos mecanismos pelos quais certas práticas são mais facilmente dotadas de artisticidade do que outras. Em segundo lugar, se, por um lado, os elementos comuns a universos já consolidados da arte impulsionam processos de artificação, por outro, é igualmente por esse motivo que atribuir artisticidade a práticas e objetos pode ser causa de controvérsias. É por isso que diversos religiosos buscam com frequência anunciar as compatibilidades entre o artístico e o religioso.

Vários tamboreiros e alabês com quem tive oportunidade de conversar ao longo do processo de pesquisa me disseram que a relação entre a prática desses músicos rituais passou a ser identificada com o universo da arte com base nas semelhanças em relação ao universo musical secular. Ao comentar a incorporação de aulas de canto, noções de profissionalismo, gravação de CDs e DVDs, produção de logomarcas e a existência de palavras como “fãs”, “presença de palco” e “composição autoral” na prática dos alabês gaúchos, Felipe Paiva, dono de uma das produtoras de mídia mais atuantes em Porto Alegre, afirmou em entrevista que “a partir disso o *Alabê virou um artista*, um músico, uma pessoa conceituada, então a gente consegue fundir um pouco da *criação de arte*,²⁰ duma coisa mais moderna, mas, dentro do trabalho, *não perde fundamento*, entendeu?” (Paiva, 2016). Essa afirmação, que muito se assemelha à de Abdias Nascimento, indica que os processos de artificação, que passam pela identificação de elementos comuns a universos estabelecidos da arte, com frequência são postos em debates que visam encontrar ajustamentos em relação aos *fundamentos* religiosos.

19 Como demonstrei em Almeida (2018), esse debate não deve se restringir a considerar as influências externas ao religioso como os únicos caminhos de artificação, pois, como exemplo de outros percursos, gerações consolidadas de artistas/religiosos podem contribuir para esse processo.

20 Não apenas a prática dos alabês se torna identificada e identificável como arte ou artístico, mas também os recursos de divulgação utilizados pelas empresas.

Fundamento, no contexto gaúcho, é uma das palavras mais importantes no regime afro-brasileiro de existência e diz respeito a aspectos da prática religiosa que se relacionam a noções como tradição, ancestralidade, segredo, hierarquia, conhecimento religioso e preceito. Trata-se de uma expressão constantemente acionada no cotidiano religioso. É dito comumente, por exemplo, que determinada prática “tem fundamento” ou que “é fundamento”. Um pai de santo pode ser identificado como alguém que “sabe os fundamentos” do *lado* do ijexá (nação Ijexá). Ao entrar pela primeira vez em um terreiro de batuque, um visitante pode ser informado de que no *quarto de santo*²¹ “estão os fundamentos” da casa. Determinado terreiro pode ser compreendido como sendo “uma casa de fundamento”, para fazer referência à importância dos ancestrais e à realização de procedimentos considerados tradicionais. Como destacam Oro e Anjos (2008, p. 86), ao fazer referência à Festa de Iemanjá do Rio Grande do Sul, o *fundamento* do culto à Iemanjá “não reside em ideias, mas sim na concretude fluida das águas como ícone da divindade africana. O encadeamento entre as características do orixá e o ‘ícone’ como intensidade que singulariza aqui e agora as dimensões sagradas da divindade é o fundamento”. Nesse sentido, fundamento não se limita a ser apenas sinônimo de “conhecimentos” e “normas”, pois pode ser compreendido como intensidade, como algo que singulariza aqui e agora dimensões sagradas. Fundamento é, ao mesmo tempo, as relações, as maneiras de produzi-las e o que estas *fazem*. Essas questões, importantes para o debate proposto, serão retomadas mais adiante. Voltemos à apreciação de outros elementos que atuam como pincéis e telas.

Entre outras práticas que propiciaram identificações entre o religioso e o universo artístico, e que também ditam alguns caminhos de artificação, está a utilização de microfones e do palco durante os rituais. Com frequência, o uso desses recursos, que comumente atualiza o debate sobre o respeito aos fundamentos, está relacionado ao crescimento da quimbanda no Rio Grande do Sul, fenômeno que teve início nas décadas de 1970 e 1980 (Leistner, 2014) e que está, para diversos reli-

21 O *quarto de santo* é o local onde são guardados os *assentamentos* (o orixá particularizado) dos filhos de santo e onde são realizados rituais iniciáticos, oferendas e outros momentos importantes da vida religiosa.

giosos, vinculado a um processo de *evolução* dos exus e pombagiras.²² Como evidenciei antes (Almeida, 2018), esse processo de evolução espiritual esteve intimamente ligado à afinidade dessas entidades com recursos tecnológicos e de mídia e ao que diversos religiosos chamam de “inovação”, tornando essa modalidade ritual um espaço propício para a inclusão e experimentação de novos elementos, tais como o uso de palcos, jogos de luz e a saída das festas de quimbanda do espaço ritualístico dos terreiros. A utilização de grandes espaços, se comparados aos terreiros, se tornou prática recorrente nas quimbandas gaúchas. Salões de festa, escolas de samba, sedes de times de futebol, ginásios e casas de show são comumente alugados para comportar uma grande quantidade de convidados e teriam, segundo alabês e outras lideranças religiosas, estimulado o uso de microfones e equipamentos de som. Em sintonia com esses argumentos, o alabê Daniel Silveira publicou em suas redes sociais uma foto, tirada minutos antes do início de um ritual de quimbanda. A publicação mostrava um dos salões da sede do Grêmio Esportivo Palmeira,²³ como forma de evidenciar que um grande espaço como aquele exigiria a utilização de equipamentos de som: “Tocar num salão como esse sem som? Ainda querem falar que os alabês são *popstar*”.²⁴

Soma-se a isso o fato de que os *pagodôs*, tradicionais arquibancadas utilizadas para acomodar os alabês durante a realização de rituais nos terreiros, vêm sendo substituídos por palcos e plataformas de modo a comportar não apenas um maior número de pessoas, mas também para que seja possível instalar equipamentos de som e jogos de luz. Estes últimos recursos, dizem pais e mães de santo, contribuem para criar os ambientes de magia desejados por exus e pombagiras em sua versão “evoluída”. Surgem expressões antes inexistentes, tais como “presença de palco”. Fala-se com frequência: “aquele alabê tem uma boa presença de palco”, para fazer referência à performance e à condução ritual diante de divindades, *cavalos* e demais participantes. O certo é que, com o palco sob seus pés e com o microfone em suas mãos, como pode ser visto nas imagens apresentadas a seguir, os alabês e também as fes-

22 Além disso, as particularidades próprias do universo da quimbanda evidenciam a existência de relações específicas entre arte e fundamento, se considerarmos as diferentes modalidades rituais presentes no Rio Grande do Sul: umbanda, quimbanda e batuque. Em cada caso, há também configurações particulares entre arte, fundamento e os recursos de mídia.

23 Time de futebol da cidade de Cachoeirinha (RS).

24 Daniel Silveira. Fonte: Facebook pessoal do alabê. Acesso em: ago. 2017.

tas de quimbanda ganharam novas performances de mediação com as entidades e, com isso, contribuíram para tornar ainda mais evidente a aproximação entre religião, artificação e artisticidade.

Nas duas fotos apresentadas (imagens 3 e 4), Felipe de Oxalá conduz, em parceria com sua equipe de alabês, as festas de quimbanda destinadas ao Exu Vladimir e ao Exu Rei das Sete Encruzilhadas, realizadas em 2018, nas cidades de Alvorada e Viamão. As imagens também expõem como alguns dos elementos citados anteriormente (palcos, jogos de luz, performance ao microfone etc.) podem ser vistos em interação nas festas de quimbanda.

Festa Exu Vladimir – Alabê Felipe de Oxalá (2018)



Autor: Leonardo Almeida.

Festa Exu Rei das 7 Encruzilhadas – Alabê Felipe de Oxalá (2018)



Autor: Leonardo Almeida.

O que me interessa destacar é a possibilidade de identificação de afinidades entre as práticas dos alabês e as artisticidades, pois é com base nisso que a arte se torna uma categoria de acusação, como no caso que será descrito na última parte deste texto e que faz referência a uma discussão ocorrida nas redes sociais após uma influente liderança religiosa proferir críticas às novas gerações de alabês. Nesse contexto, chamar um alabê de artista (ou *popstar*) torna-se uma maneira de evidenciar desencontros entre a prática desses músicos rituais e os preceitos religiosos. Estão em questão as tensões entre os fundamentos religiosos e a presença do artístico, processo mediado por múltiplas identificações entre o religioso e elementos que, para alguns, são e devem lhes ser externos. Por outro lado, e ainda considerando o caso da referida discussão nas redes sociais, alguns alabês buscam mostrar, como resposta às acusações, que é possível evocar fundamentos religiosos para a aproximação com a artisticidade, evidenciando que não existem apenas relações de oposição entre fundamento e arte, mas também complementaridades que potencializam a atuação mágico-religiosa e profissional. Em suma,

podemos compreender a relação entre arte e fundamento como uma interação disputada, como alinhamento ou como descompasso, mas sempre posta.

Mídia e artisticidade

A relação entre as artisticidades e os alabês gaúchos ganhou maior impulso a partir de 2010, quando surgem no mercado religioso algumas empresas de mídia e marketing, tais como Donos da Noite (2013), Kizomba (2017) e Ówò Produções (2018), que passaram a dedicar parte de sua atividade à divulgação de alabês. Isso quer dizer que, além da produção de fotos, vídeos e de uma cobertura de mídia e de marketing voltada para terreiros, pais e mães de santo e divindades, essas empresas também seriam encarregadas de dar visibilidade à atuação dos alabês no Rio Grande do Sul e, em alguns casos, na Argentina e no Uruguai.

A fala do criador da Ówò Produções, Migui Sousa, nos ajuda a compreender melhor como se processam essas divulgações:

É a imagem deles [dos alabês]! Tu tem que te preocupar com a agenda dele, com o trabalho gráfico dele, com data dele, com *flyer* de divulgação dele, com filmagem dele, com foto dele. Isso tudo é cansativo e estressante. Hoje eu tenho nove alabês comigo. Imagina tu trabalhar pra nove alabês! Tu vai tirar foto em um lugar, tu faz filme em algum lugar, tu faz camisa, tu faz casaco, tu faz cartão de visita, tu faz *flyer*, tu faz agenda. Então isso é cansativo demais. A imagem [do alabê] tem que tá sempre na mídia. Os guri que estão comigo hoje tem *flyer* a semana toda. A semana toda eu [nesse caso, Migui não se refere a ele próprio, mas a um possível expectador] tô vendo eles de qualquer jeito, ou é filmagem, ou é transmissão ao vivo, ou é foto, ou é vídeo. Eles estão sempre na mídia. (Sousa, 2018).

A primeira experiência de parceria entre empresas e alabês se deu em 2013, com o surgimento da Donos da Noite. Os alabês interessados em receber uma cobertura de mídia personalizada precisariam entrar em contato com a empresa para firmar sua filiação e iniciar o pagamento de uma mensalidade. À medida que outras empresas surgiram no mercado, os serviços prestados aos alabês foram sendo ampliados.

Atualmente, é comum que as empresas ofereçam gravações de DVDs e CDs, cartões de divulgação, camisas personalizadas, produção de *teasers*, videoclipes e minidocumentários, fotos e transmissões ao vivo (*lives*), entre outros serviços.

É importante destacar que essas empresas fazem parte de um mercado mais diverso de produtoras de mídia que atuam no Rio Grande do Sul. Grande Axé, Afro-Mídia, Planeta África, Império Mídia são algumas das empresas mais atuantes e que não possuem, como parte de suas atividades, a oferta de serviços para alabês. Pai Cesar de Xangô, fundador da Império Mídia, me contou sobre sua opção pela não vinculação ao mercado dos alabês, bem como que a relação entre esses alabês e as empresas atuantes no Rio Grande do Sul vêm passando por um processo de *inversão*.

Eu sei que tinha uma produtora que cobrava uma mensalidade dos alabês pra fazer a mídia deles. Só que agora mudou, tá mudando, a mídia tá procurando o alabê pra fazer a mídia dela, tá o contrário. Parece que o mercado se inverteu. É vantagem pra mídia ter o alabê como seu nome ali. Por que o Império não entrou ainda nessa parte? Porque eu ainda não entendi onde isso vai dar. O que eu tô vendo ultimamente é só a “dança das cadeiras”. Fulano hoje é de uma [empresa], amanhã é de outra. Isso de tá trocando toda hora, não acho isso legal. Minha ideia é deixar as coisas se assentarem, pra eu entender qual a vantagem e, a partir daí, fazer ou não. (Pai Cesar de Xangô, 2018).

Para Pai Cesar, a lógica de filiação vem se invertendo. Uma vez que os alabês atuam como “geômetras da religião” (Barbosa Neto, 2017), pois circulam entre diversas casas e entre diferentes modalidades rituais (umbanda, batuque e quimbanda) durante a prática profissional, tornam-se meios pelos quais as empresas a eles relacionadas ganham visibilidade. A partir de 2017, era possível ver entre as produtoras o esforço de elaboração de campanhas de divulgação que visavam estimular a filiação de novos alabês.

Entre 2015 e 2018, período em que estive em Porto Alegre acompanhando a atuação de empresas e alabês, a circulação desses músicos rituais entre as produtoras se mostrou uma constante (“dança das cadeiras”). A migração entre as diferentes empresas comumente era resultado do recebi-

mento de propostas mais vantajosas, também podendo ter como motivação a insatisfação com a cobertura de mídia ofertada, a ineficiência identificada como prejudicial à carreira do alabê e desentendimentos entre alabês ou entre estes e os donos das produtoras. Alguns desses alabês, após certo tempo de filiação, decidiam seguir de forma independente, gerindo seus próprios esquemas de divulgação.

Felipe de Oxalá é um exemplo entre os diversos alabês que, em dado momento de sua carreira, preferiram se desvincular de produtoras e empresas para gerir suas próprias coberturas de mídia. O alabê costuma falar sobre a importância de uma boa administração financeira e de adquirir conhecimentos para a realização de bons empreendimentos. Ao longo de sua carreira, ampliou o número de serviços ofertados aos contratantes. Assim, ao ser contratado, Felipe também garante a realização de transmissões ao vivo durante as festas e a publicação prévia de avisos e convites para os rituais. Oferece, ainda, jogos de luz, caixas de som, microfones, uma equipe com tocadores agê, assistentes e a confecção de camisas personalizadas. Um bom número de seguidores nas redes sociais, um alto índice de curtidas, visualizações e compartilhamentos, a posse de mais de um perfil de Facebook e canais ativos de YouTube são alguns dos recursos atrativos aos seus contratantes.

Entre os percursos de artificação e artisticidade possibilitados pela associação com as empresas, bem como pela constituição de coberturas de mídia independentes, está o investimento no que Philip Auslander (2008, p. 29) chama de “projeto”. Para esse autor, uma das estratégias da indústria cultural é a comercialização de múltiplos objetos de consumo baseados em um mesmo tipo de obra produzida. Nessa perspectiva, um filme, por exemplo, pode ganhar versões em DVD, em livro, brinquedos, peça de teatro, entre outros formatos. Influenciados por esses arranjos, diversos alabês vêm produzindo seus próprios projetos, expandindo suas atividades para além da performance do terreiro. A produção desses projetos possibilita não apenas a fragmentação da experiência de mediação religiosa, mas também produz novas modalidades dessa experiência segundo o encadeamento de diferentes materiais que se autorreferenciam. Para dar um exemplo, alguns alabês costumam gravar pontos de quimbanda em diferentes versões. O ponto que, inicialmente, é gravado em CD ou como arquivo de áudio a ser

divulgado nas redes sociais, pode, tempos depois, assumir uma nova forma, por meio da gravação de um DVD. Em seguida, o ponto pode ser gravado no formato videoclipe ou em *teasers* de divulgação.²⁵ Recentemente, como consequência da pandemia de Covid-19, produtoras e alabês se empenharam na realização de *lives* que muito se assemelhavam às de artistas e grupos musicais, com a utilização de cenários, equipamentos de luz e de som, uma logística para a realização de doações e a promessa de performatizar “pontos autorais” (no caso de *lives* de quimbanda). Em cada caso, em cada expressão desses projetos, novas estéticas e novas performances são sugeridas, contribuindo para a constituição da identidade de cada alabê. Um desses alabês, Bryan de Avagan (imagem 5), se prepara para lançar seu primeiro DVD, gravado com base em suas *lives* realizadas durante a pandemia.

Imagem 5 – Divulgação da *live* de Bryan de Avagan (2020)²⁶



Fonte: Facebook.

²⁵ Para mais exemplos sobre a produção de projetos, ver Almeida (2018).

²⁶ Recentemente, o alabê publicou em suas redes sociais um vídeo de divulgação do DVD produzido durante as *lives*, em que performatizava um ponto de quimbanda, juntamente com o seguinte comentário: “Lembrando que o ponto original é de autoria do meu irmão @negovinni do Ilú Axé Vodun [equipe de alabês], grande compositor e alabê”. A postagem nos mostra uma das formas pelas quais a *autoria* está presente na produção de *projetos*.

Durante a produção desses projetos, é, para alguns alabês, inegável a inspiração de artistas do meio musical secular. Na gravação do primeiro DVD do alabê Etto Mendes (2016), voltado para o universo da quimbanda, pude integrar a equipe de filmagem e produção.²⁷ No primeiro dia de gravação, logo um fato chamou atenção. Etto não tocou tambor durante as filmagens.

Por que tu não tocou tambor no teu DVD?

Não toquei no DVD porque com o DVD é diferente, não é o que a gente tá acostumado a assistir num DVD de festa [filmagem das festas no terreiro], e ia ser gravado, fica melhor pra mim interagir com a câmera. Hoje em dia tá mais assim, é um show. Tu tem que interagir com a câmera. Eu tocando, não tem como interagir. Eu olhar o que ia ter que cantar nas pastas e tocar, fazer redobre, ao mesmo tempo, e cantar. Então, minha voz não ia ser a mesma, ia ser uma voz preocupada. *É que nem esses artistas que gravam aí.* Não tem como cantar e tocar todos os instrumentos juntos. Então é uma coisa separada da outra. Por isso que eu não toquei. (Mendes, 2016, grifo nosso).

Por diversas vezes, Etto me contou que sua performance é inspirada em cantores de pagode, tais como Belo, Thiaguinho, entre outros. Estes serviram também como modelo performático para as gravações do DVD, “que nem esses artistas que gravam aí”. Em outra oportunidade (Almeida, 2019), busquei demonstrar de que maneira a artisticidade atua como potencializadora da atuação mágico-religiosa não apenas de alabês, mas igualmente das entidades quimbandeiras, e que com frequência pais e mães de santo esperam que certas performances registradas nos projetos (como no DVD) sejam levadas aos rituais no terreiro contratante. A isso se soma a performance no palco e o uso do microfone, o investimento em uma identidade musical e religiosa, a utilização de roupas personalizadas, a composição e gravação de “pontos autorais”, a popularidade que os projetos construídos adquirem no meio religioso, entre outros fatores, os quais contribuem para que as expressões *arte* e *artista* possam circular no meio religioso. A artisticidade e o processo de artificação não são aqui definidos apenas como um uso ostensivo

²⁷ A convite do alabê Etto Mendes, pude fazer parte da equipe de filmagem que, na ocasião, foi coordenada pelo cinegrafista e fotógrafo Marcelo Brandão.

de expressões relacionadas ao campo das artes: “eu sou artista”/“isso é arte”. Valem-se, na verdade, de uma diversidade de usos, que constantemente transitam entre a metáfora, a inspiração, a comparação, o uso jocoso e a insinuação. Assim, para alguns desses atores, torna-se possível relacionar-se com as artisticidades sem que seja necessário reivindicar participação em estágios institucionalizados da arte. Como veremos no próximo tópico, essa é uma das formas de evitar possíveis controvérsias causadas pelas afinidades performáticas identificáveis entre a prática dos alabês e o campo artístico.

A arte da jocosidade

Há casos em que as expressões “arte” e “artista” se combinam à ironia e à jocosidade. A partir de meados da década de 2010, quando a prática dos alabês se mesclou à uma atuação midiática e à utilização de modelos do universo musical e artístico, a artisticidade passou a ser alvo de críticas e tensões que, ao eclodirem com maior ou menor intensidade, contribuíram para regular a maneira como a arte atua no campo afrorreligioso. Em um desses momentos, uma controversa publicação no Facebook, feita em 2017 por um pai de santo prestigiado no meio religioso, mobilizou uma grande rede de atores. Na referida postagem, o religioso fazia críticas ao uso de equipamentos (microfones, caixa de som, jogos de luz etc.), ao suposto distanciamento em relação aos *fundamentos* religiosos, à autoridade dos alabês, que, segundo ele, muitas vezes ultrapassa à dos pais e mães de santo, além dos status de *popstar* e artista adquiridos nos últimos anos. O apoio e a aprovação a essas críticas, vindos de outros religiosos, nos permitem afirmar que, para esses críticos, alabês não apenas haviam assumido a forma ou se assemelhado a artistas, eles pareciam ter alcançado uma versão artística ainda mais inadequada, a de *popstars*.

Como resultado, a arte e as artisticidades se tornaram um tema intensamente debatido. Diversos alabês buscaram evidenciar a distinção entre sua função religiosa e a prática artística. Para outros, se identificar enquanto *alabês artistas* e *popstars* se tornou uma grande brincadeira, capaz de combinar ironia e jocosidade e de aliviar o peso de certas sanções morais. As reações à referida postagem, que serão exploradas nesta

última parte do texto, nos mostram que é possível negar o status de arte sem abrir mão da artisticidade, ou que, às vezes, é melhor possuir e explorar artisticidades do que ser enquadrado definitivamente no campo da “arte” ou da “não arte”. Torna-se interessante negar os vestígios de uma suposta artificialização e, ao mesmo tempo, afirmar, direta ou indiretamente, que “é que nem esses artistas que gravam aí”.²⁸

Apresento uma imagem que ganhou destaque nas redes sociais em 2017, com maior ênfase entre os dias 9 e 11 de agosto daquele ano, como resposta às críticas direcionadas aos alabês (imagem 6). Trata-se de um *djembê*, instrumento que não faz parte da orquestra religiosa afro-gaúcha, mas que, se considerarmos o contexto em que foi utilizado, representa as tradições afro-brasileiras e, em especial, a “classe” dos alabês. Dedicar-se ao estudo de expressões materiais, tais como as imagens em questão, tem como ponto de partida o fato de que a capacidade de condensação de determinados objetos os torna pontos estratégicos para a análise de expressões religiosas (Menezes, 2011). A imagem do que chamo de *tambor popstar* se insere nas controvérsias que envolvem a presença das artisticidades no campo afro-gaúcho e, por esse motivo, me parece uma boa oportunidade para pensarmos “através das coisas” (Henare; Holbraad; Wastell, 2007).

Imagem 6 – Tambor #alabê #pop # star



Fonte: Facebook.

28 Retomo a fala do alabê Etto Mendes, citada anteriormente.

Sobre o couro do instrumento foram postos os óculos tipo *Thug Life*, também chamados “óculos opressor”, “óculos vida loka”, óculos tipo “Deal With It” (“aceite isso” ou “lide com isso”), entre outras expressões. Atuante como um *meme* bastante popular no Brasil, os óculos surgem quando um agente emite uma opinião que põe um fim repentino em uma disputa ou uma discussão, deixando-o em vantagem argumentativa, como alguém que diz “toma essa”. Seu uso também se relaciona com o questionamento de uma ordem vigente ou de regras estabelecidas, o que está ligado a expressões como “vida loka”, “vida bandida”, entre outras, tornando-se pertinente em um debate acerca de expressões que ainda não encontram total aceitação no campo afroreliгиозo: arte/artista. O uso dos óculos ainda confere ao debate um tom provocativo, desafiador e muitas vezes debochativo.

Também podem ser vistas três *hashtags* sobre o corpo do instrumento: *#alabê*, *#pop* e *#star*. Assim configurada, a imagem ganhou status de *meme*, amplamente compartilhado após a controversa publicação no Facebook, postada no dia 9 de agosto de 2017. Além do compartilhamento do *meme* do tambor *#popstar*, foram feitas diversas publicações em que alabês, amigos, fãs²⁹ e familiares defendiam o profissionalismo/profissionalização e as inovações relacionadas ao cargo de alabê. Horas após a publicação, podiam ser vistas no Facebook mensagens como: “#Eusoupopstar”, “Popstars do meu Face, aqui quem fala é o alabê popstar Paulinho de Lanã”, “Eu sou amiga e fã de popstar. Trabalho bom e profissional merece respeito”, “Os alabê popstar são da macumba”, entre diversos outros. O tom jocoso e irônico das publicações logo se tornou crescente, alcançando os países do Prata.³⁰ A pedidos de amigos, o alabê argentino Martin de Xangô publicou nas redes sociais um vídeo em que cantava um de seus pontos de quimbanda mais conhecidos, o “Eu sou Macumbeiro”, acrescentando a palavra *popstar*: “Eu sou *popstar* macumbeiro, vai começar a quimbanda no terreiro”. Outro alabê fez

29 A figura do fã pode suscitar importantes reflexões, pois os alabês também possibilitam que modelos performáticos relacionados ao campo artístico se estendam aos seus admiradores. Ao encontrar com um alabê prestigiado, os admiradores agem performaticamente como fãs: pedem autógrafa, tiram fotos, se aglomeram em volta do palco, vestem a camisa de seu alabê favorito e colecionam seus projetos. Essa é, ainda, uma das características que possibilitam a identificação desses alabês com a figura do popstar e, com isso, a atuação dos críticos.

30 Oro (1999) e outros autores vem analisando o processo de transnacionalização das religiões afro-gaúchas para a Argentina e o Uruguai. Para esses autores, as transformações das religiões afro-gaúchas ocorrem em meio aos fluxos entre países, o que revela a ausência de influências unidirecionais.

seu comentário comparando a atuação dos alabês à de outros universos musicais: “Não sou do pagode, *não sou do rock*, *eu não sou do frevo e nem do samba*. Também não sou da eletro e nem sou do funk, não sou de sertanejo, mas aqui estou. Basta ligar uma câmera que eu me apresento, sou o #PopStar do batuque eu sou.”³¹

No caso do *tambor popstar* e sua configuração enquanto *meme* (com os óculos, as *hashtags* e seu potencial de circulação), o uso da jocosidade traz para à situação as possibilidades de manutenção e de engajamento no conflito. Haveria aqui, tendo como base a proposta de Werneck (2015, p. 190) nos estudos da jocosidade, uma “disputa de marra”, “na qual se recusa de forma competitiva a posição moral superior produzida pela crítica, atacando-se jocosamente o crítico [...]” e, no caso aqui analisado, a própria crítica, pois há a utilização irônica e jocosa da categoria acusatória (*#popstar* na forma *meme*).

O objetivo do *meme* era tornar o oponente do conflito algo “sem seriedade” ou que “não deve ser levado a sério”. Há uma ocorrência que altera e subverte a lógica de uma situação que deveria ser levada a sério, como *punchline* (Werneck, 2015), e que faz com que a própria jocosidade seja a razão de tal subversão e, com isso, induza ao riso. Torna-se engraçado, para os observadores que estão a par dos acontecimentos, perceber que um *meme* tão conhecido tenha se adequado bem ao evento. Lembremos que o *meme*, configurado pelos óculos sobre a parte superior do tambor, aqui representando a classe dos alabês, já carrega previamente consigo os atributos reconhecidos de subversão, provocação, jocosidade e “arremate”. É nesse contexto que há a apropriação irônica da categoria acusatória: somos todos popstars.

Ainda é possível trazer para a análise outros aspectos relacionados ao compartilhamento do *tambor popstar*. No dia seguinte à controversa publicação, o programa *DeBate Tambor*, produzido pela empresa Donos da Noite e pela Timeline Produções, abordou o tema em uma transmissão ao vivo pelo Facebook.³² O programa reuniu alabês das novas gerações e “os antigos”, como são chamados os alabês da “velha guarda”, e teve como temática principal a “ladaia” que se fez na internet no dia anterior.

31 Alabê Gilvan D’Agandjú, agosto de 2017. Fonte: Facebook. Acesso em: ago. 2017.

32 Disponível em: <https://www.facebook.com/ProdutoraDonosdaNoite/videos/1647518338605747>. Acesso em: ago. 2017.

Felipe Paiva, o criador da *Donos da Noite*, abriu o programa com o seguinte esclarecimento:

Hoje o DeBate Tambor vai falar sobre muitas polêmicas que envolveram essa semana no meio afro. [...] Teve uma postagem no Facebook, uma pessoa que tem um *start* a nível Brasil e também no exterior, compartilhou essa publicação falando sobre os alabês, a sua opinião. [...] Isso gerou um furor na internet, ontem, muito grande. Muitos *memes* em formas de “eu sou popstar”, “alabê popstar”. Assim como as pessoas falam, elas têm que escutar.

Felipe logo passa a palavra para o alabê Alfredo de Ossanha: “Boa noite pessoal de casa, boa noite pessoa que tá curtindo a *live*. Entrou, comenta, dá o *like* e compartilha. Essa é a moral. *E eu sou popstar*”. As risadas logo tomaram conta do estúdio de gravação. Alfredo direciona o olhar à câmera e envia um beijo. Em seguida, comenta: “Eu sou *popstar*. Profissionalismo em primeiro lugar”. A fala e os gestos de Alfredo, que nos fazem lembrar o *meme* do *tambor popstar*, antecedem uma mudança de tom. O alabê continua, conduzindo o debate para uma nova linguagem de confronto:

Eu vi um comentário, o cara falou assim: “a caixa de som entrou dentro do terreiro quando a religião saiu do batuque”. Tu e quem não gosta de caixa de som, não me contrata, não me liga, não me pergunta quanto eu cobro. Eu toco 3, 4, 5 obrigações na semana, e haja voz, e haja mão. A gente tá falando do sagrado, é a religiosidade em primeiro lugar. Tu não vê hoje tamboreiro tocando bêbado, tu não vê tamboreiro tocando de sapato em lugar nenhum [no caso do batuque]. Tu não vê hoje, principalmente a nova safra, o tamboreiro dando risada da cara dos santos. Tamboreiro que querem pegar e botar no colo³³ deixou muito pai de santo e muita gente na mão. Se querem ficar bravo ou não, hoje em dia não acontece isso. Hoje a gente tem uma produtora [*Donos da Noite*, Ówò Produções, Kizomba, entre outros] que padroniza uma forma de trabalhar dos tamboreiros. Então quando uma pessoa fala que o tamboreiro é midiático, que o tamboreiro quer se profissionalizar, que investe e quer ser estrela, então eu digo sim que eu sou popstar, eu digo que eu sou estrela.

33 Alfredo se refere aos tamboreiros antigos e que hoje possuem grande prestígio.

Em seguida, Luis de Xapaná acrescenta:

O Bryan falou³⁴ que a gente gasta um valor alto pra comprar equipamento de som, microfone. É isso que as pessoas não entendem. A gente faz isso pra melhorar o nosso trabalho e pra fazer pra você que nos contrata. A gente manda fazer camiseta, manda fazer o melhor tambor, por nosso trabalho, mas muito mais pensando no que o cliente vai receber. Hoje o alabê mudou, gente.

Para esses alabês, o profissionalismo e a profissionalização vêm evitando erros que muitos cometeram no passado. Entre as dimensões desse profissionalismo, o surgimento das produtoras com grande ênfase na cobertura de mídia contribuiu para a padronização da “forma de trabalhar”. Se alguém acusa os alabês de serem midiáticos, de se tornarem profissionais ou de quererem ser estrelas, dentro do contexto da padronização de uma prática de respeito aos fundamentos e à qualidade dos serviços prestados, afirma Alfredo, “então eu digo sim que sou *popstar*, eu digo que eu sou estrela”. O uso do microfone e da caixa de som, a produção de *projetos* (Auslander, 2008), a busca por uma identidade vocal, o investimento em roupas personalizadas e a relação com empresas de mídia são apenas alguns dos aspectos de um processo mais amplo que é a profissionalização.

Atualmente, em especial na prática dos alabês das novas gerações, diversas características que dão forma ao que comumente é considerado “profissionalismo” estão fortemente relacionadas ao respeito aos *fundamentos*. Nessa perspectiva, respeitar, seguir e praticar fundamentos indica a presença de um bom profissional. O alabê que exerce bem seu profissionalismo é aquele que, ao chegar à casa, saúda os orixás do terreiro contratante, *bate cabeça* diante do quarto de santo, pede a benção ao pai de santo, conhece bem as rezas (cantigas) e sua devida ordem de execução durante os *xirês* (rituais do batuque) e preza pelas formas herdadas de condução do ritual, sendo todos estes considerados fundamentos de um terreiro. As produtoras, por sua vez, ganham reconhecimento no meio religioso ao evidenciarem, além de uma boa divulgação midiática

34 Luis fazia referência à fala anterior, do alabê Bryan de Avagan, que mencionava os altos investimentos na compra de equipamentos de som.

e a “criação de arte”, o esforço por padronizar o respeito a esses e outros importantes fundamentos.

Nos meses que se seguiram, após a “ladaia”, movimentos diversos de negação do status de artista podiam ser percebidos entre os alabês com quem mantive proximidade entre os anos de 2015 e 2018. A palavra artista, utilizada de forma mais intensa com o advento das empresas de mídia, tal como evidenciei com base na fala de alguns alabês, passou por uma mudança de sentido, tornando-se uma categoria de acusação. Em 2020, Alfredo comentou em suas redes sociais: “Só pra esclarecer!! Eu faço marketing do meu trabalho para Pais e Mães que me contratam. Eu sou contratado, *não sou artista*, apenas sou quem toca a festa. Eu presto meus serviços, e quem contrata, determina como gosta ou não”.³⁵ Por outro lado, esses alabês também podem ser vistos pondo em prática diferentes intensidades de aproximação em relação ao universo das artisticidades, contribuindo para a produção não apenas de controvérsias, mas de outras maneiras de lidar com possíveis indícios de artificação e artisticidade, além das que foram apresentadas com o *meme* do *tambor popstar*.

Considerações finais

Os alabês que foram aqui mencionados não representam a totalidade dos que transitam entre as umbandas, quimbandas e batuques gaúchos, mas fazem parte de um segmento que, de forma mais intensa, se relaciona com recursos e empresas de mídia. Disso resulta que, além da diversidade de concepções de arte em circulação no campo religioso afro-gaúcho, brevemente apresentada neste texto segundo diferentes mercados, há uma diversidade que ainda pode ser encontrada em outros circuitos de alabês. Destarte, essa reflexão sobre diversidade também se estenderia aos percursos de artificação. Como foi dito, nem todas as coisas são artificáveis e, em complemento, nem todas as coisas são artificáveis pelos mesmos percursos.

Baseado em um período específico, que tem como marco o surgimento de empresas de mídia e de uma atuação midiática, procurei mostrar como certos fatores contribuíram para uma oscilação na pre-

³⁵ Alfredo de Ossain. Fonte: Perfil pessoal no Facebook. Acesso em: ago. 2020.

sença das expressões “arte” e “artista”. Se, a partir de 2013, a designação “artista” se tornou uma importante mediadora de prestígio, a crescente identificação entre as práticas e performances dos alabês e o campo artístico não religioso contribuiu para que a arte se convertesse em uma categoria de acusação e, para os alabês, algo do qual deveriam se afastar. Como realizar esse afastamento sem negar a influência de diferentes expressões de arte? Como dizer: “isso não é arte e nem pretende ser arte, mas se inspira em performances artísticas”? Nos casos aqui discutidos, podemos dizer que isso se torna possível, por exemplo, pela jocosidade, pela inserção em certas noções de profissionalismo e pela evidenciação de compatibilidades entre fundamentos religiosos e artisticidade. Esta parece ser uma importante chave analítica para a compreensão da relação entre religiões afro-brasileiras e arte.

Propus uma análise que não se resume a considerar apenas dois polos opostos, o da “arte” e o da “não arte”, e que não buscou projetar sobre os processos intermediários (que antecederiam a consolidação de certos objetos como arte) uma ideia de artificação malsucedida. Optei pelo diálogo entre duas noções, artisticidade e artificação, em consideração às maneiras possíveis de se negar que um processo de artificação esteja em curso ou de negar intenções artificadoras e, ao mesmo tempo, manter proximidades performáticas com as artisticidades. Ou seja, considere que os alabês possuem um discurso próprio sobre a artificação. Isso não implica dizer que os dois processos sejam excludentes e concorrentes, pois é possível que a artificação se constitua com base nos vínculos que são estabelecidos com a artisticidade. Mas torna-se possível anunciar o descompasso entre os dois termos. Busquei mostrar que essa é, no contexto religioso, uma das maneiras possíveis de “fundir um pouco da *criação de arte* [que não necessariamente é arte, mas é artisticidade], duma coisa mais moderna, mas, dentro do trabalho, não perde fundamento” (Paiva, 2016). Daí a relevância de analisar percursos conjuntos de artificação e artisticidade.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, L. O. Fonografia religiosa afro-gaúcha: o ritual e o gravado no contexto de novas artisticidades. *Debates do NER*, Porto Alegre, v. 1, n. 33, p. 197-234, 2018.

ALMEIDA, L. O. *Tambores de todas as cores: práticas de mediação religiosa afro-gaúchas*. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

AUSLANDER, P. *Liveness: Performance in a mediatized culture*. London: Routledge, 2008.

BARBOSA NETO, E. R. A geometria do axé: o sincretismo como topologia. *Revista de @ntropologia da UFSCar*, São Carlos, v. 9, n. 2, p. 171-183, jul./dez. 2017.

BRAGA, R. G. *Tamboreiros de Nação: Música e modernidade religiosa no extremo sul do Brasil*. Porto Alegre: Editora da UFRGS 2013.

BRULON, B. Da artificação do sagrado nos museus: entre o teatro e a sacralidade. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 21, n. 2, p. 155-175, 2013.

CLEVELAND, K. Afro-Brazilian Art as a Prism: A Socio-Political History of Brazil's Artistic, Diplomatic and Economic Confluences in the Twentieth Century. *Luso-Brazilian Review*, Wisconsin, v. 49, n. 2, p. 102-119, 2012.

CONDURU, R. *Arte Afro-brasileira*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007.

CONDURU, R. Pérolas negras: primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. EdUERJ, Rio de Janeiro, 2013.

CONDURU, R. Esse “troço” é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica. *MODOS. Revista de História da Arte*, Campinas, v. 3, n. 3, p. 98-114, set. 2019.

CORRÊA, N. F. *O Batuque do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

HENARE, A.; HOLBRAAD, M.; WASTELL, S. (ed.). *Thinking through things: theorising artefacts ethnographically*. London and New York: Routledge, 2007.

LEISTNER, R. M. *Os outsiders do além: um estudo sobre a quimbanda e outras 'feitiçarias' afro-gaúchas*. 2014. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2014.

MATTOS, N. C. S. B. *Arte afro-brasileira: Identidade e artes visuais contemporâneas*. Jundiaí: Paco e Littera, 2020.

MENEZES, R. C. A imagem sagrada na era da reprodutibilidade técnica: sobre santinhos. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 17, n. 36, p. 43-65, 2011.

MENEZES NETO, H. S. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018a.

MENEZES NETO, H. Exposições e críticos de arte afrobrasileira: um conceito em disputa. In: PEDROSA, A. et al. (org.). *Histórias Afro-Atlânticas: Vol. 2 Antologia*. São Paulo: MASP: Instituto Tomie Ohtake. 2018b.

MUNANGA, K. Arte afro-brasileira: o que é, afinal? In: AGUILAR, N. (org.). *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Fundação Bienal, 2000.

NASCIMENTO, A. Arte afro-brasileira: Um espírito libertador. In: PEDROSA, A. et al. (org.). *Histórias Afro-Atlânticas: Vol. 2 Antologia*. São Paulo: MASP: Instituto Tomie Ohtake, 2018.

ORO, A. P. *Axé Mercosul: as religiões afro-brasileiras nos países do Prata*. Editora Vozes, 1999.

ORO, A. P. O atual campo afro-religioso gaúcho. *Civitas: Revista de Ciências Sociais*, Porto Alegre, v. 12, n. 3, p. 556-565, 2012.

ORO, A. P.; ANJOS, J. C. G. *Festa de Nossa Senhora dos Navegantes, em Porto Alegre: sincretismo entre Maria e Iemanjá*. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2008.

PRICE, S. A arte dos povos sem história. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 18, p. 205-224, 1996.

SALUM, M. H. L. L. Vistas sobre arte africana no Brasil: lampejos na pista da autoria oculta de objetos afro-brasileiros em museus. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 163-201, 2017.

SANSI, R. *Fetishes and Monuments. Afro-Brazilian Art and Culture in the Twentieth Century*. New York; Oxford: Berghahn Books, 2007.

SANSI, R. A vida oculta das pedras: historicidade e materialidade dos objetos no candomblé1. In: GONÇALVES, J. R.; BITAR, N. P.; GUIMARÃES, R. S. (org.). *A Alma das Coisas: patrimônios, materialidade e ressonância*. Rio de Janeiro: Mauad Editora: Faperj, 2013. p. 105-122.

SHAPIRO, R. Que é artificação?. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, 2007.

SHAPIRO, R. Artification as Process. *Cultural Sociology*, v. 13, n. 3, p. 265-275, 2019.

SHAPIRO, R.; HEINICH, N. Quando há artificação?. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 28, n. 1, p. 14-28, 2013.

SILVA, V. G.. Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. *Debates do NER*, Porto Alegre, v. 1, n. 13, p. 97-113, 2008.

WERNECK, A. “Dar uma zoadá”, “botar a maior marra”: dispositivos morais de jocosidade como formas de efetivação e sua relação com a crítica. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 58, n. 1, p. 187-222, 2015.

Jornais e revistas consultados

BARATA, M. Arte negra. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 17 maio 1941, v. 34, p. 16-17.

FAUSTINO, O. Museu Afro Brasil: 10 anos de reinvenções das africanidades. *O Menelick 2º Ato*, out. 2014. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/museu-afro-brasil>. Acesso em: mar. 2020.

MELO, I. Dados do IBGE colocam municípios do Estado como campeões em credos. *GaúchaZH*, 30 jun. 2012. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2012/06/dados-do-ibge-colocam-municipios-do-estado-como-campeoes-em-credos-3806966.html>. Acesso: mar. 2020.

NIMBA, a deusa da fertilidade. *Revista PUCRS*, Porto Alegre, jul./set. 2019, n. 191. Disponível em: <http://www.pucrs.br/revista/nimba-a-deusa-da-fertilidade/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

RODRIGUES, R. N. As bellas-artes dos colonos pretos do Brasil – a escultura. *Kosmos - Revista Artística, Científica e Literária*, Rio de Janeiro, ago. 1904, ano I, n. 8, p. 11-16.

Sites consultados

BOM DIA RIO GRANDE. Escultura de deusa africana é descoberta na Região Noroeste do RS. In: *Globoplay*, 18 set. 2018. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7025572/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

DEBATE TAMBOR. *Pop-stars, midiáticos e religiosos, o que mudou???*. 10 ago. 2017. Facebook: Donos da Noite Produções. Disponível em: <https://www.facebook.com/ProdutoraDonosdaNoite/videos/1647518338605747>. Acesso em: ago. 2017.

MESTRES DA MAGIA. *Mestres da Magia\Agradecimentos*. 2 ago. 2013. YouTube: Mestres da Magia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7wCf-Oetd50&t=94s>. Acesso em: jun. 2020.

Entrevistas

MENDES, E. Entrevista concedida a Leonardo Almeida, Porto Alegre, 3 nov. 2016.

PAI CESAR DE XANGÔ. Entrevista concedida a Leonardo Almeida, Alvorada, 3 jul. 2018.

PAIVA, F. Entrevista concedida a Leonardo Almeida, Porto Alegre, 28 jun. 2016.

SOUSA, M. Entrevista concedida a Leonardo Almeida, Viamão, 13 jun. 2018.

A ADORAÇÃO NA “CULTURA”: MARGENS E MEDIAÇÕES ENTRE MÚSICA CONGREGACIONAL, ARTE RELIGIOSA E PRODUÇÃO CÔMERICAL NA ATUAÇÃO DE UMA BANDA DE JOVENS EVANGÉLICOS¹

Taylor de Aguiar

Há muitos ângulos pelos quais se pode vislumbrar e interpretar as relações entre música e religião evangélica. Qualquer que seja o foco de análise, não há como elaborar uma circunscrição histórica ou conceitual que dê conta de apreender todas as manifestações musicais que essa expressão religiosa pode abranger. As formas musicais evangélicas, como quaisquer outras, se desenvolvem em dinâmicas de conflitos, acomodações, rupturas e continuidades que produzem sínteses complexas e heterogêneas. Mesmo no quadro de uma única denominação religiosa, as manifestações musicais, em sua complexidade, sempre fogem à apreensão de concepções genéricas. Como falar então de música protestante, evangélica, ou mesmo “gospel”, reconhecendo que as práticas musicais desse “povo missionário cristão” (Mafra, 2001) são multifacetadas, assim como as vertentes e configurações teológico-ecliais que marcam esse campo religioso?

É importante atentarmos para as transformações diacrônicas da musicalidade evangélica para enfrentarmos este desafio. A música evangélica brasileira apresenta um trajeto rico em inovações. Partindo da adoção de uma hinologia “tradicional” de inspiração norte-americana e europeia, as igrejas históricas e de missão que no Brasil se instalaram desde o século XIX constituíram uma musicalidade específica, que culminou na criação de grupos e corais de louvor dedicados à música congregacional. A produção musical protestante, na forma de uma reprodução do que havia nos hinários sacros importados e traduzi-

¹ Este capítulo reúne alguns dos resultados de uma pesquisa de mestrado realizada pelo autor (Aguiar, 2020a) e desenvolve e analisa novas questões relativas à inserção de uma banda de jovens evangélicos no mercado fonográfico. Uma interpretação das relações entre adoração e “cultura”, nos termos que aqui são colocados, busca compreender os sentidos da música evangélica com base nas dinâmicas e configurações de uma igreja pentecostal em Porto Alegre. Agradeço a Emerson Giumbelli, pela orientação segura e presente, ao Núcleo de Estudos da Religião (NER/UFRGS), pelos profícuos diálogos, à Prof.^a Dr.^a Fernanda Arêas Peixoto (USP), pelas sugestões, ao grupo de pesquisa “Religião, arte, materialidade e espaço público: grupo de antropologia” (MARES), pelo projeto do livro, e ao CNPq, por financiar minha pesquisa com uma bolsa.

dos para o português, manteve-se por muito tempo restrita ao universo das igrejas e dos cultos, não se inserindo em um circuito comercial de cunho religioso e tampouco secular (Mendonça, 2014). Essa situação de isolamento e mesmo negação em relação à produção comercial perdurou até meados da década de 1970, quando o número de gravadoras de música evangélica começou a se multiplicar no país.

Ao longo das duas décadas subsequentes, a produção musical evangélica alcançou uma inserção bem-sucedida nas mídias e no mercado fonográfico brasileiro (Dolghie, 2004). Podemos associar essa nova posição da musicalidade evangélica a aspectos estruturais que, em distintos momentos, estiveram calcados sobre situações socioeconômicas e concepções acerca da circulação comercial da música religiosa. Robson de Paula (2012) pontua que a estabilização econômica pós-Plano Real e o crescimento da indústria fonográfica nos anos 1990 facilitaram a consolidação de gravadoras evangélicas atreladas a igrejas e empresários religiosos. Posteriormente, a partir do final da década de 2000, houve uma reorientação desse circuito musical com a entrada de gravadoras seculares no mesmo segmento. De um lugar inicial de afastamento em relação à produção comercial, na esteira de transformações históricas, a música evangélica brasileira é incorporada em circuitos comerciais religiosos e não religiosos.

O crescimento dessa produção musical foi acompanhado pela expansão numérica dos pentecostais, que, a partir dos anos 1980, proliferaram seus espaços de presença na sociedade e ganham força como imagem hegemônica dos “evangélicos” na opinião pública. Com a crescente diversificação das denominações, um quadro fragmentado de públicos adere ao protestantismo, notadamente pentecostal e neopentecostal, atribuindo contornos até então inexistentes à música evangélica. Ritmos e estilos antes considerados seculares passam a compor um nicho musical que não se restringia mais à hinódia anteriormente consagrada. Um gênero musical evangélico abrangendo os mais diversos subgêneros passa a existir, sufixando os correlatos seculares de seus ritmos: rap *gospel*, rock *gospel*, funk *gospel* e samba *gospel* são exemplos desse movimento.² Com a música *gospel*, surge também uma gama de bens culturais re-

2 Indico um trabalho recente sobre samba gospel: Machado (2020). Ao enfatizar os regimes de operação entre sagrado e secular para a formação de certas subjetividades, a argumentação da autora se aproxima das questões que trarei neste capítulo, a propósito de uma recorrente flutuação das margens da adoração.

lacionados à popularização de produtos comerciais como CDs, DVDs, livros, adereços, utensílios domésticos, vestimentas etc., destinados ao consumo evangélico.

Em um trabalho seminal sobre o tema, Cunha (2007) argumenta que, em torno dessa inovação de base musical, teria surgido uma “cultura gospel” com consequências diretas na estruturação de um modo de ser evangélico no Brasil contemporâneo. Embora tivesse sua origem na composição de um gênero musical, o gospel extravasaria a música nas direções tomadas pela sua relação com o mercado fonográfico, a indústria cultural e as mídias de massa. De fato, esta associação com as dimensões de sua popularização tem sido importante para a compreensão do que seja o fenômeno gospel no Brasil, aspecto que não pode ser dissociado da expansão evangélica verificada nas últimas décadas. Entretanto, como buscaremos mostrar ao longo deste texto, ela não é suficiente para apreender a totalidade das manifestações musicais evangélicas contemporâneas.

Como pondera Giumbelli (2018), é preciso atentar para os limites do gospel e para os desafios que o conceito nos coloca em termos de identificar fronteiras que são dinâmicas. A ideia de “cultura gospel” não precisa ser necessariamente um espelho para um entendimento culturalista da identidade evangélica em nosso tempo. Antes disso, a dimensão da “cultura”, que aparece relacionada sob formas variadas com os evangélicos, pode ser uma categoria que nos leve a novas indagações sobre questões diversas. Sugiro que uma dessas questões seja propriamente a musical. Para entendê-la, devemos estar abertos às formas múltiplas de sua manifestação na igreja e na sociedade, o que inclui a tríade mercado fonográfico/indústria cultural/mídias de massa, mas não se limita a ela.

Uma breve sistematização demonstra a predominância de pesquisas que apostam nessa tríade e em outros dois aspectos para investigar os processos que envolvem o gospel no Brasil. Ao realizar um levantamento bibliográfico sobre a produção acadêmica a respeito da música gospel brasileira, Olívia Bandeira (2017, p. 202-203) constata que os/as pesquisadores/as de diversos campos do saber têm se preocupado basicamente com três eixos de pesquisa: a) “interface entre religião, mercado e marketing”; b) “música gospel, evangelização e a visibilidade da religião no espaço público”; e c) “identidades juvenis: contraponto às

abordagens institucionais da música religiosa”. Ou seja, ao lado daquele primeiro eixo que constitui a chave-mestra das argumentações sobre a “cultura gospel”, os temas da religião no espaço público e das identidades juvenis evangélicas são aqueles que mais têm sido objeto de pesquisas de autores/as que se dedicam ao gospel. É interessante notar que, entre as muitas obras que compõem o levantamento de Bandeira, há uma escassez de trabalhos que abordem especificamente a dimensão do culto, e que tenham no ritual a mola propulsora para suas análises. Esta é uma lacuna considerável, principalmente se levarmos em conta que as igrejas são lugares fundamentais para a experiência musical evangélica. Nos cultos realizados em igrejas, todo um público toma contato intenso com a música religiosa, frequentemente a reproduzindo como louvor.

O espaço-tempo do culto evangélico, sobretudo o de corte pentecostal, é capaz de agregar pessoas em diferentes situações de adoração: seja como ouvintes, seja como cantantes, seja, ainda, como instrumentistas de uma banda ou grupo musical, há lugar para que todos participem dos momentos de louvor.³ A participação é variável de acordo com a pertença e o envolvimento do fiel com a igreja, havendo limitações a quem assiste ao culto sem ser reconhecido como um membro do grupo. Para estes últimos, existe uma possibilidade mais ligada à figura do visitante, que não guarda responsabilidades litúrgicas, mas, mesmo assim, pode se juntar ao coro coletivo comum e cantar as canções que a igreja entoia. Desse acesso generalizado ao louvor, pode-se depreender que há um contato com a música que atravessa a experiência espiritual de adoração de todas as pessoas que vivenciam um culto, e não somente dos líderes ou músicos da igreja.

No bojo dessa experiência, sentidos sobre a música religiosa são produzidos e compartilhados coletivamente, atualizando-se na dimensão ritual que é operada cotidianamente nos cultos. O contato com a música de louvor não se dá somente por meio das mídias e do mercado gospel, mas também – e, diríamos, sobretudo – pela via cultural. Justamente por esta razão, não são desprezíveis aqueles empreendimentos

3 Se por adoração nos referimos mais amplamente ao processo de ligação espiritual entre o fiel e o divino, cujo principal lugar de realização aqui posto em questão é o culto, por louvor nos reportamos mais especificamente à dimensão musical dessa ligação, enfatizando a adoração efetivada por meio da música. O louvor é praticado nos momentos do culto em que as canções são entoadas, diferenciando-se, dentro de uma sequência litúrgica que apresenta padrões muito variáveis entre as diferentes igrejas e vertentes, de momentos como a pregação, os testemunhos, as orações de intercessão, os anúncios, o ofertório etc.

analíticos que focalizam a música no culto e as suas implicações para a formação de concepções evangélicas acerca dos sentidos da musicalidade na vida religiosa. Este texto conclama a relevância dessa dimensão ritual para os estudos sobre música evangélica e música gospel no Brasil, não obstante trate de resultados de uma pesquisa etnográfica amparada em um recorte específico, sem pretensões de dar conta de um cenário nacional mais amplo.

O capítulo que aqui se introduz foi escrito com base nos dados obtidos e nas reflexões desenvolvidas no contexto de minha pesquisa de mestrado em Antropologia Social, realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS entre os anos de 2018 e 2019. O objetivo mais geral da pesquisa, que resultou em minha dissertação de mestrado (Aguar, 2020a), foi compreender como a adoração tem sido constituída e vivenciada em um grupo e culto de jovens evangélicos de Porto Alegre/RS. Esse culto apresenta em sua composição uma tendência estético-musical conhecida como *worship*, cujas raízes remontam às experiências de *megachurches* de países como os Estados Unidos e a Austrália. Embora tenha tratado de música, não me detive nela, entendendo o *worship* como uma dinâmica de adoração que informa sentidos à experiência religiosa. Tais sentidos, que são produzidos ritualmente, apontam para relações entre adoração e “cultura” que permeiam fronteiras entre sagrado e secular.

Como se perceberá ao longo da leitura deste texto, em diversas ocasiões faço menção à categoria “cultura” sob uma forma gráfica aspeada. Isto ocorre porque o termo é produtivo para se pensar em uma multiplicidade de sentidos êmicos que orbitam em torno das margens entre música congregacional e mercado fonográfico, “igreja” e “mundo”, e sagrado e secular. É no entorno dessas margens que reside um dilema fundamental, em que o que está em jogo é o risco de uma “banalização” do conteúdo mais religioso da adoração por formas “mundanas” que podem ameaçá-lo com base na “cultura”. Sugiro que essas margens sejam definidas em processos de mediações materiais que envolvem o *worship* como uma estética da adoração. Este é o pano de fundo sobre o qual me debruço para analisar as relações entre adoração e “cultura”, vale dizer, entre os modos de viver a estética da adoração e conceber di-

lemas entre o sagrado e o secular, segundo as margens e mediações entre música congregacional, arte religiosa e produção comercial na atuação da banda de jovens da igreja em questão. Tendo aderido ao circuito fonográfico-comercial recentemente, a banda passou de uma posição de executora de música congregacional interna aos cultos a referência nacional de música no estilo *worship*, fazendo agora parte do *cast* de uma das maiores gravadoras evangélicas do país. A mudança de condição da banda pela inserção no mercado fonográfico investiu suas produções de visibilidade midiática e lhe atribuiu contornos artísticos, dentro de limites que serão apontados neste texto. Mas, como procurarei mostrar, à medida que suas músicas assumiram um estatuto de arte religiosa, passando a circular no meio comercial, elas também preservaram os sentidos do ritual, havendo nas produções midiáticas uma continuidade das mediações materiais da adoração ocorridas no culto.

Na sequência desta introdução, organizo os dados empíricos e a argumentação teórica, bem como as considerações finais, em mais três seções. Na primeira delas, forneço um panorama da tendência estético-musical *worship* em realização no culto, destacando as formas pelas quais certas mediações materiais vêm a estabelecer o *worship* como uma estética da adoração. Detalho como tais mediações materiais produzem sentidos para a adoração, colocando em jogo fronteiras entre sagrado e secular e estabelecendo a “cultura” como um lugar perigoso. Na segunda seção, abordo o *worship* para além do ritual, considerando a sua dimensão artística e comercial, e comento sobre os dilemas da adoração na “cultura”, explorando as margens entre música congregacional, arte religiosa e produção comercial visibilizadas com a entrada da banda de jovens no mercado fonográfico. Finalmente, encerro com reflexões pontuais que unem as discussões do capítulo para responder à seguinte pergunta: e se as mediações da adoração fossem outras, quais seriam as margens da música-arte *worship*?

A estética da adoração e suas mediações materiais no culto

Nos cultos *worship*, o ambiente interno do templo é escuro e a sensação primeira que se pode ter é a de que se está presente em um espetáculo. Telões, equipamentos de filmagem de última geração, cortina

preta que reveste o altar, fumaça artificial, refletores de luzes coloridas e outros elementos tecnológicos compõem toda uma estética peculiar. Neste texto, enfatizo a prática da tendência estético-musical *worship*⁴ com base em uma etnografia realizada junto à Brasa Church, culto e ministério de jovens evangélicos de Porto Alegre/RS. Vinculada à Igreja Brasa, de vertente batista carismática/renovada, a Brasa Church tem congregado uma multidão de jovens em número crescente a cada sábado à noite, consolidando-se no cenário evangélico porto-alegrense como um lugar de referência na prática e na disseminação do *worship*, cuja expansão no meio evangélico brasileiro, sobretudo entre grupos/ministérios de jovens, tem se tornado notável.

Embora o universo protestante brasileiro tenha passado por transformações profundas nas últimas décadas, cujas consequências incidem sobre a dimensão ritual, o *worship* não se confunde com música congregacional ou de “louvor e adoração”, sendo esta última categoria mais apropriada para definir um subgênero do gospel. Pode-se situar a gênese da tendência *worship* em um movimento que surge no seio de *megachurches* de fama internacional e com grande popularidade entre o público jovem, como, por exemplo, a australiana Hillsong Church e a norte-americana Bethel Church.⁵ Em um trabalho que tangencia o tema, Rocha (2017) se dedica a pesquisar as influências e os intercâmbios transnacionais entre a Hillsong Church e jovens evangélicos brasileiros, destacando como estes manifestam uma certa “fascinação” pela igreja australiana e seus elementos estéticos. Tal relação de admiração leva muitos grupos de jovens a se espelharem no modelo de culto e de música praticado por essas igrejas, implementando-o em suas comunidades. A Brasa Church é um bom exemplo de aplicação desse modelo. O formato atual da juventude surgiu no final de 2013, depois que seu então líder, pastor Mauricio, visitou *megachurches* praticantes da tendência nos Estados Unidos. Influenciado pelo que viu e viveu naquele país, o pastor fez a frente no processo de implementação do *worship* nos

4 Traduzido, o termo quer dizer literalmente “adoração”. Os jovens da Brasa Church, no entanto, sempre se referem à tendência na sua forma original em inglês, razão pela qual opto por grafá-la desta maneira no texto. Ademais, há uma profusão de anglicismos que circulam no meio *worship*, dentre os quais destaco o sufixo “church”, muito comum na nomenclatura de cultos e ministérios de jovens que aderem à tendência.

5 Em um texto instigante, Rakow (2020) discorre sobre os cultos de uma *megachurch* que também adere à tendência *worship* – a Lakewood Church, em Houston, Texas. A autora demonstra como luz e som mediam materialmente a presença divina no espaço de uma antiga arena de basquete que, reformada, abriga a igreja.

cultos da juventude da Igreja Brasa, inaugurando o ministério Brasa Church.

É importante destacar que, quando estamos nos referindo ao *worship*, nos remetemos a um conceito que ultrapassa os limites daquele elemento que parece melhor lhe definir: a música. Justamente por essa razão, podemos inferir que a caracterização do *worship* como tendência e não como gênero é conceitualmente mais apropriada. O trabalho de campo na Brasa Church apontou para a centralidade da atividade musical na dinâmica dos cultos, sendo possível afirmar que a categoria *worship* também se refere a um estilo musical com características próprias, vivido e executado no espaço ritualístico. Mas o *worship* possui sentidos múltiplos que se referem, a um só tempo, a um estilo musical, a uma estética de culto e a uma concepção de adoração. Iremos atentar para esses três aspectos em momentos diferentes do texto, sublinhando suas especificidades.

Por um lado, há um estilo específico e marcante das canções religiosas tocadas e cantadas nos cultos modelados pela tendência *worship*. Tais músicas são caracterizadas por melodias simples, com poucas notas e fácil instrumentalização. Os tons apresentam oscilações severas no curso da execução musical, e o ritmo permanece lento durante quase todo o tempo, intensificando-se nos refrães. O estilo é bastante distinto do rock e de outros ritmos considerados mais “agitados”, tratando-se essencialmente de “música de adoração”, com uma sonoridade mais leve e que induz efeitos de contrição e reflexão à adoração, ao invés de “agitação”.⁶ Por outro lado, para além do estilo musical, podemos dizer ainda que o *worship* compõe uma estética de culto que envolve as materialidades estruturantes de sua ritualística, agregando elementos como o ambiente escuro e as luzes e telões que lhe servem de contraste no interior do templo.

Considerando essa definição mais ampla, a pesquisa que desenvolvi procurou tratar o *worship* segundo a sua dimensão estético-musical – e não simplesmente musical. Decorre disso que o culto formatado pela tendência tenha sido um espaço indispensável para reflexões mais amplas sobre a musicalidade *worship* e o que ela envolve. A ênfase da

⁶ Mais adiante nesta seção, deter-nos-emos sobre a importância destes efeitos sensoriais para comentar sobre os sentidos atribuídos à adoração.

etnografia esteve colocada sobre as práticas de adoração na Brasa Church, baseada em uma concepção mais ampla acerca do que a adoração signifique, revele e produza. Os dados empíricos e a abordagem teórica mobilizada nos permitiram perceber a adoração não só no envolvimento musical, mas na conjugação de experiências com o sagrado que estão dispostas em dinâmicas variadas do culto e para além dele, assim como na produção de sensações de ligação com o que é inerentemente invisível. No âmbito ritual dos cultos, é possível que visualizemos alguns aspectos da produção dessa adoração, desde que partamos da ampliação de um ponto referencial que sublinhe a sua dimensão estética.

Este texto foi construído com base em um diálogo com duas propostas teórico-metodológicas que se complementam: uma antropologia sensorial e uma abordagem material da religião. A tomada desta perspectiva leva ao entendimento de que as práticas de adoração na Brasa Church podem ser compreendidas ao nível das mediações materiais que fazem do *worship* uma estética da adoração informada por regimes sensoriais estabelecidos ritualmente. Contrariamente à suposição de que o culto protestante seja menos ritualizado do que os de outras matrizes religiosas, e que em seu contexto haja uma aversão incontornável à mediação material com o sagrado, assumo que as formas religiosas são, em si, processos intrínsecos de mediação. Esses processos acontecem na presença de materiais que são mobilizados na experiência cultual e que contribuem para a formação de sensações religiosas. Os materiais não querem somente dizer ou revelar algo sobre a religião; eles *são* a própria religião, ou a religião é material. Uma abordagem material, ou um estudo materializado da religião, pretende trazer o fenômeno religioso para o concreto, destacando que ele não está separado ontologicamente da imanência.

Assente em Meyer (2019), destaco que as mediações materiais da religião – no caso da Brasa Church, processos que incluem luzes, sons, objetos, instrumentos e outros elementos materiais mobilizados durante os cultos – são parte de uma “formação estética” que se estabelece segundo a elaboração de “formas sensoriais” organizadas na experimentação dessas mediações pelos sentidos corporais. A concepção que nutre essas formulações advém da ideia aristotélica de *aisthesis*, ou de estética como engajamento sensório-corporal com o mundo. Trata-se de uma

maneira de conceber a estética para além de uma divisão apriorística entre forma e conteúdo, ou imanência e transcendência, assumindo que as experiências com o sagrado guardam um estatuto de realização intrinsecamente material. Sob esse prisma, não se fala de estética da adoração como forma, e sim como “formação estética”. Participar da adoração é não só um ato intelectual e de fé, mas também um ato sensitivo da parte do adorador. A estética da adoração é experimentada pelo corpo e contribui para a formação do sujeito religioso.

Para o etnógrafo, a estética da adoração é também um instrumento heurístico para a percepção dos processos de mediação que informam sentidos ao que o adorador experimenta. Analisaremos, a partir de agora, como a ocorrência de uma modificação nas mediações materiais do *worship* pode visibilizar as formas pelas quais a estética da adoração é produzida materialmente nos cultos. A mudança em questão ocorreu no âmbito musical e teve por base uma preocupação da comunidade com uma passagem eclesial qualitativa de igreja “legal” para igreja “profunda em adoração”, como nos informam as palavras de um frequentador a seguir apresentadas. A modificação diz respeito à presença e à ação de uma função musical do teclado como produtora de certas sensações de contrição, incentivando a promoção de uma “adoração reflexiva”.

Iniciemos por um comentário do mesmo frequentador, a propósito de uma transformação musical a que o culto de jovens foi submetido:

No início, o louvor era uma coisa bem mais animada, era uma coisa meio eletrônica, meio que uma baladinha gospel. Então a gente pegava muita música da Hillsong. [Mas] Até a própria Hillsong já mudou bastante nesses cinco anos pra cá. Eles mudaram bastante a temática da adoração deles, se tornou uma coisa bem mais congregacional, louvores mais pra igreja, cantados, ao invés de uma coisa mais animadinha. Antes era uma pegada mais eletrônica, com sintetizador, bastante *beat*, no início a gente tinha bastante isso. Aí, com o passar do tempo, a adoração começou a se tornar essa coisa mais *worship*, mais esse *spiritual*, essa coisa que tem muita referência no gospel negro americano da Batista, aquela coisa mais do *soul*, aquela coisa mais profunda, de ser mais a canção, a letra, “o que que eu tô cantando”, em vez de ser só uma coisa animada, uma coisa pra só botar o pessoal pra cima. A gente canta coisas que fazem a

gente pensar naquilo que tá cantando. E, o que pelo menos eu notei, estão muito mais focadas na Pessoa de Deus e na Pessoa de Cristo do que antigamente, que era uma coisa mais só por estar aí, cantar, um lugar legal. Antes era um lugar legal. Hoje é uma igreja profunda em adoração. (Gustavo, 2019).

Segundo Gustavo, a fase inicial de implementação da tendência *worship* na Brasa Church – primeiros meses de sua experimentação nos cultos a partir do final de 2013 – era marcada por “uma coisa bem mais animada”, com música eletrônica, sintetizador e *beat*, algo como uma “baladinha gospel”. O ritmo dos cultos correspondia à expectativa de que a igreja fosse um “lugar legal”. Entretanto, a igreja só se tornou “mais profunda em adoração” quando um passo foi dado para além da animação, acompanhando uma mudança que vinha sendo introduzida pela Hillsong Church. O estilo de música que passou a ser cantado e disseminado pela Hillsong, “mais *worship*”, e que, para Gustavo, caracteriza de fato a tendência de culto homônima, foi adotado apenas quando se percebeu a necessidade de que a adoração não se limitasse à “animação”, mas incluísse a reflexão dos adoradores sobre as letras das canções entoadas. Essa observação remonta a uma entrevista com Caio, guitarrista da Brasa Church, quando ele afirma:

Tem muitas bandas que não me ajudam em nada. Só me deixam feliz, só balançam e rebolam o meu corpo, mas eu não vejo muito como bandas que têm hinos pra serem cantados na igreja. Até porque o cotidiano delas é mais pra um público lá fora, pra um público de rua, não de igreja. Mas não deixam de ser bandas boas. Pelo contrário, eu gosto dessas bandas. (Caio, 2016).

Eis que surge aqui um elemento importante, conectado com o que diz Gustavo. Há limites para que uma música seja congregacional, ou para que esteja apta para ser tocada na igreja. E esses limites passam pelos ritmos musicais e pelos efeitos corporais que eles podem desencadear. Estilos mais “animados” tendem a “balançar” e a “rebolar” o corpo, fazendo com que a igreja possa ser “legal”, mas não necessariamente “profunda em adoração”. Não se diz desses ritmos que sejam imorais, diabólicos ou algo do gênero, mas que não são músicas para serem toca-

das e cantadas na igreja, nos cultos. Conforme Caio enfatiza em outro momento: “Tem bandas que é pra igreja e outras que não são”.

Uma banda habilitada para tocar na igreja é a que está atrelada em sua audiência a um “público de igreja”. Quando está voltada a um “público de rua”, a banda é boa para se escutar, mas não para ter suas músicas tocadas na igreja. O imbróglcio da legitimidade não está associado diretamente ao estilo e ao ritmo de uma música ouvida no cotidiano, mas aos efeitos que a prática musical pode ter sobre a adoração no culto, cujo tom deve ser reflexivo e não de “animação”. Nas palavras de Gustavo: “A gente canta coisas que fazem a gente pensar naquilo que tá cantando”. De acordo com ele, o resultado mais prático de cantar pensando no que se está cantando é atribuir um foco maior à “Pessoa de Deus” e à “Pessoa de Cristo”, algo que um “lugar legal” por si só não faria. É dessa forma que o processo de adoração é aprofundado. A reflexão sobre o que é cantado recebe maior legitimidade espiritual diante do que o corpo pode celebrar por meio dos ritmos musicais.

Investindo na separação entre “música para a rua” e “música para a igreja”, o guitarrista Caio entende ainda que o *worship* comporta uma vantagem em relação ao gospel: no primeiro, a adoração cumpre uma função exclusivamente religiosa. A adoração não se torna “cultural”, na perspectiva de se deslocar da “igreja” para o “mundo” carregando sentidos não religiosos. A relação do gospel com a “cultura”, todavia, é ambígua. Para o músico, pode haver uma influência do gospel sobre a “cultura” e vice-versa. Essa influência pode ser tanto evangelizadora quanto “banalizadora”, pois, na adesão a uma plataforma mercadológica, a construção de uma carreira artística por uma banda ou cantor evangélico pode resultar em uma perda do sentido propriamente religioso da música de adoração. São ocasiões em que, segundo Caio, “se exalta mais ao homem do que a Deus”, havendo aí um processo de instrumentalização da música religiosa pela indústria cultural.

Com efeito, procura-se minimizar os riscos de uma “banalização” da música congregacional e de seu conteúdo mediante a formação de certos sentidos para a adoração. Há um aparato estético-sensorial nas mediações materiais da adoração que possui a incumbência de produzir uma adoração de contrição. Esse aparato não se fazia presente sob a mesma forma

na fase de implementação do *worship* na Brasa Church. Trata-se de uma função acoplada ao teclado, referida como *pad*.⁷ O som produzido pelos *pads* – e aqui o termo é colocado no plural, porque está atrelado a uma multiplicidade de modulações operadas pela função – é de alta relevância para a condução do culto *worship*. Esse som eletrônico fornece uma espécie de ambientação acústica para os momentos rituais do culto, atuando como uma “almofada” sonora, conforme o próprio nome sugere.

Os *pads* produzem um som instrumental de fundo que remete a um sentimento nostálgico e épico, de leveza e tranquilidade, e que dura praticamente todo o percurso do culto. Seu acionamento vai desde as músicas iniciais até as finais, passando pelas orações e boa parte da pregação, especialmente no apelo final, à exceção dos momentos em que vídeos são reproduzidos nos telões. As mediações que passam pelos *pads* contribuem significativamente para o processo de envolvimento dos adoradores em sensações de calma, preparando-os para uma concentração diante da presença do Espírito Santo. O tecladista Paulinho explica melhor a função desempenhada por esse instrumento:

O papel dos *pads* é ajudar pra que a igreja se entregue o tempo todo. O Espírito Santo é quem vai operando nos corações, a gente faz só o que nos cabe, que é guiar os instrumentos e as músicas pra isso. O som que a gente faz ali [nos *pads*] é mais calmo, sustenta as nossas músicas e dá o fundo musical pro culto. É diferente dos sons dos outros instrumentos, tipo a bateria, que são mais fortes. Então isso vai acalmando quem tá presente, concentrando no que Deus tem a dizer. A pessoa vai sendo preparada. A gente pensa muito nisso, porque a igreja é um ambiente de adoração e não só de festa. (Paulinho, 2019).

Os *pads* são vistos como possuindo um potencial de induzir sensações coletivas de contrição na adoração, uma vez que podem fazer com que as pessoas se “entreguem” mais facilmente à contrição do que os outros instrumentos musicais e seus acordes “fortes”. Os sons dos *pads* preparam terreno para a ação do Espírito Santo de um modo que outros instrumentos não podem fazer. A produção de uma adoração para a contrição acompanha as preocupações com a legitimidade dos

7 Em tradução para o português, *pad* significa “almofada”.

sentidos organizados coletivamente na Brasa Church. Os membros da comunidade têm buscado no *worship* um estímulo cultural a um “ambiente de adoração e não só de festa”.

Podemos refletir sobre os sentidos das mediações materiais da música e da adoração *worship* na Brasa Church por intermédio do conceito de “ideologia semiótica”, elaborado por Webb Keane (2007). Por “ideologia semiótica”, Keane se refere ao estatuto atribuído a palavras, coisas e imagens por tradições religiosas específicas e historicamente situadas. No caso protestante, o autor argumenta que há a operação de uma divisão entre forma e conteúdo que atribui ao que se considera conteúdo – doutrinas, valores, concepções teológicas – uma preponderância sobre a forma – ritualística, imagens, materialidades. Esta noção é, em grande parte, justificada na centralidade da Bíblia como revelação divina por excelência e se impõe mediante uma posição marcadamente iconoclasta. Na ideologia semiótica protestante, o valor humano reside justamente na “sua distinção do mundo material e sua superioridade em relação a ele” (Keane, 2002, p. 71).

Em tal contexto, procura-se distinguir o que é “da igreja” e o que é “do mundo”, repondo nas dinâmicas musicais uma delimitação mais precisa das fronteiras entre sagrado e secular para a composição do que seja a adoração. A “agitação” corporal e a “igreja legal” são efeitos contornados por mediações materiais que reforçam uma estética da adoração orientada para o conteúdo religioso – sobre o qual se busca estimular a reflexão –, e não para formas relacionadas com o “mundo”, ou a esfera secular. O privilégio conferido pela ideologia semiótica protestante ao que se considera como conteúdo da experiência religiosa vem a compor o cerne das preocupações com a “profundidade” da adoração na Brasa Church. Entretanto, como veremos a seguir, essas fronteiras são redefinidas quando a estética da adoração extrapola o culto e adentra a “cultura” sob a forma de música-arte. Acompanharemos este processo pela adesão da banda da Brasa Church ao mercado fonográfico, com os dilemas que disso decorrem.

Quando a adoração adentra a “cultura”: música-arte no mercado fonográfico

As marcações fronteiriças entre sagrado e secular, ou entre “igreja” e “mundo”, são enrijecidas, por um lado, por uma concepção de adoração que procura invocar a reflexão sobre o conteúdo religioso e desestimular a celebração de formas corporais tidas como “mundanas”. Por outro, elas também se manifestam quando uma certa concepção sobre “cultura” é veiculada na igreja, entre sermões e conversas informais. Em outro lugar (Aguiar, 2020b), discorro mais detidamente sobre as implicações da ideia êmica de “cultura do Reino” para um entendimento das práticas do *worship* na Brasa Church. Grosso modo, pode-se dizer que a “cultura do Reino” é simultaneamente uma perspectiva de igreja e uma concepção de adoração que se coloca como contraponto à “cultura do mundo”, considerada, em sua abrangência, como um correspondente do espaço secular.

Comprometida com a promoção de uma “cultura do Reino”, a igreja remaria contra a maré do “mundo” nos mais diversos aspectos, incluindo o âmbito musical. O *worship* tem se afirmado desde sua gênese como música congregacional, praticada em cultos e com ressalvas à inserção no mercado gospel por conta da “banalização” do sagrado que o acometeria na construção de carreiras orientadas pela “fama” e pelo “dinheiro” (Aguiar, 2020b). Como já comentamos, podemos diferenciar o *worship* do subgênero “louvor e adoração” sobretudo pela sua caracterização como formação estética, em vez de considerá-lo simplesmente como um gênero ou estilo musical de adoração. A banda da Brasa Church surgiu com uma orientação exclusivamente congregacional, servindo à adoração por meio do louvor nos cultos da juventude da igreja. Os/as cantores/as e músicos que fazem parte da banda não são profissionais, a despeito de sua destreza técnica e do reconhecimento que têm alcançado da parte dos fiéis e do público em geral pela qualidade musical. Todos/as têm ocupações profissionais diversas no cotidiano e dedicam tempo voluntário para as atividades da igreja, reunindo-se durante a semana para os ensaios e aos sábados para os cultos e os trâmites musicais preparatórios que os antecedem. Em data recente, houve uma mudança importante nesse quadro de relações da banda com o mercado fonográfico gospel, redefinindo margens entre sagrado e secu-

lar e estabelecendo mediações da adoração para além do culto. É com base nessas margens e mediações que iremos explorar as questões que compõem o núcleo deste capítulo.

Em março de 2019, a banda da Brasa Church firmou uma parceria com a Onimusic, uma das maiores gravadoras evangélicas do Brasil. Tal colaboração levou a que conteúdos da Brasa Church Music, como passou a ser nomeada a banda, fossem produzidos e inseridos em plataformas digitais de música e vídeo, como Spotify e YouTube, sob o selo oficial da gravadora. Os repertórios gravados são geralmente os mesmos cantados nos cultos da igreja, tratando-se de traduções de canções de grupos e bandas de sucesso internacional vinculados ao estilo *worship*. Fundada em 2002, em Belo Horizonte, pelo casal batista Nelson e Christie Tristão, a Onimusic se diferencia de outras gravadoras evangélicas pelo investimento em contratos com grupos de louvor associados a ministérios de jovens aderentes à tendência *worship*.⁸ Esses grupos e bandas não se fazem presentes da mesma maneira no *cast* de *majors* seculares que mantêm selos gospel e de outras gravadoras que compõem o *mainstream* evangélico/gospel. A operação comercial da Onimusic, no entanto, funciona sob a mesma lógica das demais gravadoras, inclusive com a realização de shows por parte de cantores e bandas *worship* e a distribuição de vídeos e fonogramas principalmente por meio de plataformas e *streamings* digitais.

De acordo com o site da Onimusic, os serviços prestados pela empresa incluem, além da distribuição digital e física de conteúdo musical, gestão de conteúdo digital, edição de conteúdo digital pela Editora Adorando, uma empresa coligada e também fundada pelo casal Tristão, e mentoreamento⁹ de ministros de louvor e adoração.¹⁰ Os processos de gestão e edição musi-

8 Uma vista na seção “Associados” do site da Onimusic é suficiente para verificar um grande número de cantores e bandas *worship*. Disponível em: <https://onimusic.com.br/associados/>. Acesso em: 29 ago. 2020. Embora a gravadora não elabore uma categoria *worship* e não enquadre nenhum músico nela, é possível identificar os praticantes da tendência por intermédio de seu estilo musical e principalmente dos vídeos que dispõem em canais na internet, onde se pode constatar o *worship* na estética dos cultos de que participam.

9 Embora o site da Onimusic não explicita as formas pelas quais desenvolve o seu serviço de “mentoreamento de ministros de louvor e adoração”, é possível depreender o significado desse processo com base nos dados de campo. Em muitas ocasiões, pude registrar a ocorrência do termo “mentoreamento” na Brasa Church como algo relacionado à formação de lideranças espirituais por uma relação de proximidade que se estabelece entre uma pessoa espiritualmente mais “madura” e outra menos experiente e nova na fé. No caso do mentoreamento oferecido pela Onimusic, pode-se supor que esteja associado a um treinamento do “como fazer” música de adoração. Esta pesquisa não aborda os pormenores desse “como fazer”, ainda que aponte para linhas mais gerais do processo de produção e edição musical, como se verá mais adiante.

10 Estas informações estão disponíveis na aba “Sobre a Onimusic”, que também especifica a história da gravadora no site. Disponível em: <https://onimusic.com.br/sobre-a-onimusic/>. Acesso em: 2 set. 2020.

cal são comumente complexos e demorados, segundo as informações que obtive de músicos da Brasa Church. Durante a edição, procura-se seguir um protocolo para o aprimoramento de um conteúdo que seja comercial e que preserve, ao mesmo tempo, os sentidos da adoração congregacional. No processo editorial, há ainda uma dimensão importante relativa aos direitos autorais das canções, os quais devem ser resguardados e referenciados na distribuição do conteúdo musical. Essas atividades são suficientemente trabalhosas para que um grupo de voluntários dê conta de sua realização. Daí decorre uma das principais vantagens apontadas pelos membros da banda para comentar a efetividade da parceria fonográfico-comercial: a centralização dos diversos processos de gestão e edição nas mãos da gravadora permite que a banda possa dedicar mais atenção ao seu ministério.¹¹

Não obstante ofereça essa gama de serviços de distribuição, gestão e edição musical, a Onimusic também coloca à disposição de seus associados ferramentas para a criação de uma marca comercial e artística. Logo que estabeleceu sua parceria com a gravadora, a banda da Brasa Church passou a fazer uso de um logotipo estilizado com o acrônimo BCM, em referência às iniciais de seu novo nome. Por iniciativa e oferta da Onimusic, outras estratégias de marketing são acionadas na divulgação das bandas, cantores e grupos associados à gravadora, destacando-se a produção de vídeos de entrevistas, trailers, *preview* de discos e *lyric videos* (contendo só letras das músicas), que se somam aos materiais audiovisuais principais dos videoclipes. A forma artística de produção musical ganha relevância no modelo de operação da Onimusic, embora a aproximação de músicos com a gravadora possa acontecer por questões mais pragmáticas, tais como a procura pelas vantagens de serviços centralizados de gestão e edição musical, e não pela construção planejada e intencional de uma carreira artística e comercial.¹²

11 Este ponto foi amplamente enfatizado pelo vocalista Amauri Jr. e pelo baixista Silas em uma entrevista concedida ao autor em 18 de julho de 2020. Houve uma ênfase, em suas falas, no aspecto pragmático da parceria com a Onimusic. Para eles, mais do que por uma opção deliberada de construção de uma carreira artística, o que determinou a parceria com a gravadora foi a possibilidade aberta de obter esse benefício de ordem prática.

12 É preciso frisar que, ao participar do *cast* da gravadora, as bandas, cantores e grupos dispõem de serviços que não somente otimizam a produção e a edição musical, mas projetam uma marca que é disponibilizada pela empresa e disseminada por ela. Nessa projeção de marca, que assume feições comerciais, reside um componente simultaneamente artístico e religioso. Mesmo sendo uma gravadora de música exclusivamente evangélica, a Onimusic não estabelece o seu *cast* como um simples agregado de ministros de louvor e adoração, mas opera uma concepção calcada na associação de marcas artísticas, à maneira das gravadoras propriamente seculares. Mediante a criação e a projeção de marcas, o *cast* da gravadora é investido de uma condição que aqui considero como artística e comercial, mas que não deve ser dissociada de sua condição – supostamente preponderante – religiosa. Na projeção de marca, o artístico e o religioso se entrecruzam.

A despeito das motivações para essa aproximação, uma vez que ela ocorre, a nova condição da banda como integrante do *cast* de uma grande gravadora gospel suscita discussões sobre a legitimidade religiosa da construção de uma carreira artística e transparece dilemas que surgem da circulação comercial de suas músicas. Com o contrato assinado, o conteúdo musical da Brasa Church Music passou a ser distribuído e a circular mais amplamente por redes e mídias digitais, tornando a banda cada vez mais conhecida e famosa. Para se ter uma dimensão dessa popularização, o vídeo mais acessado da banda no YouTube contava com cerca de 4,2 milhões de visualizações quando este texto era escrito.¹³ Com a visibilidade comercial das canções de sua banda, podemos nos perguntar como a Brasa Church passa a conceber as relações entre a estética da adoração *worship* e a entrada de sua música na “cultura”. Se a inserção no mercado fonográfico gospel, dissociado da “igreja” e atrelado à “cultura”, apresenta um perigo de “banalização” da música religiosa, como dar conta das relações com a Onimusic, considerando que o contato com a “cultura” é traduzido como um contato com o “mundo”?

O dilema é semelhante ao que alguns cantores evangélicos enfrentam quando se deparam com o sucesso em suas carreiras e se tornam “celebridades gospel”. Robson de Paula (2007) aponta que há diversas maneiras de se relacionar com trajetórias profissionais nesse meio musical, desde condições diferenciadas de acesso ao mercado fonográfico até idiossincrasias relativas ao percurso biográfico e religioso dos cantores. A tensão entre ser “servo” e ser “celebridade”, que aparece em alguns contextos, tem a ver com a legitimidade da atuação de evangélicos que levam a música de adoração para fora da igreja, inserindo-a no circuito comercial gospel. Basta lembrarmos da separação entre “música para a igreja” e “música para a rua” para nos darmos conta de que a relação com o que está fora da “igreja” – a “cultura” – não opera sem conflitos. O gospel se inclui na “cultura” de uma maneira tensa, posto que sua música é tomada como indissociável do mercado que lhe corresponde, e nele há um perigo de “banalização” da adoração.

13 Há dezenas de vídeos da Brasa Church Music no YouTube, bem como fonogramas no Spotify, no Deezer e em outras plataformas e *streamings* digitais. No YouTube, o vídeo mais acessado a que fizemos referência é o da música “Altar”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gOnp0Kuq-9M>. Link para o canal no YouTube: <https://www.youtube.com/user/brasachurch/>. Acesso a ambos os links: 29 ago. 2020.

Pode-se visualizar esses conflitos e tensões em situações variadas que envolvem a relatividade dos limites entre “igreja” e “cultura”. Tomemos como exemplo o caso trabalhado por Giumbelli (2018), que acompanha concepções sobre música cristã que não se reduzem a predefinições sobre o universo gospel. A propósito de uma igreja específica, o autor constata uma afirmação das fronteiras entre “bandas de bar” e “bandas de crente” que é homóloga àquela separação entre “música para a igreja” e “música para a rua” sobre a qual vimos comentando. Entretanto, a operação dessa disjunção ocorre simultaneamente a propostas de atuação musical e inserção no circuito artístico-comercial que não se enquadram em moldes rigidamente estabelecidos. A banda Tanlan, formada por cristãos evangélicos, mas contrária à definição como gospel, encontra dificuldades para circular no meio secular em que pretende estar e se volta para a “igreja”, não sem que evoque tensões nas relações que procura estabelecer musicalmente com a “cultura”.

A identificação do mercado fonográfico gospel com a “cultura” não impede, entretanto, que estratégias sejam acionadas para contornar o dilema aparentemente insolúvel da entrada da adoração na “cultura”. Bandeira e Nicolau Netto (2017) destacam que o mercado gospel considera certas racionalidades para a sua estruturação, sendo possível inferir que ele não funciona à maneira de um espelho de outros mercados seculares. Semelhantemente, cantores e bandas inseridos no circuito comercial não se comportam uniformemente em relação às suas produções e carreiras. Há uma diversidade quanto às maneiras de lidar com as fronteiras entre sagrado e secular que permeiam a atividade da música gospel no mercado e da adoração na “cultura”. Pretendo demonstrar uma dessas estratégias, particularmente relevante no caso da Brasa Church Music.

A forma de produção musical que tem recebido mais atenção da Brasa Church Music, em sua distribuição de conteúdo coordenada pela Onimusic, são os vídeos publicados no YouTube e nas redes sociais. Também são esses produtos digitais os primeiros a serem divulgados por membros da banda e da igreja quando há um novo lançamento. Em conversas que tive com pessoas vinculadas à Brasa Church no período posterior à finalização da pesquisa de mestrado, notei, da parte delas,

um entusiasmo maior com os vídeos publicados pela igreja na internet do que havia antes. Com frequência recebi vários desses vídeos, a maioria de músicas e alguns de pregações. Uma primeira explicação para tal aumento de entusiasmo pode ser encontrada nas limitações impostas pela pandemia de Covid-19, que inviabilizaram temporariamente a realização de cultos e atividades presenciais. Essa explicação apostaria no saudosismo dos cultos para dizer algo sobre as relações com os vídeos. Mas o que constatei, um tempo após esboçar essa hipótese, foi que a circulação audiovisual não é apenas um preenchimento de uma lacuna deixada pela ausência de cultos; é também uma forma de viver a adoração.

Um diálogo com o vocalista da Brasa Church Music, Amauri Jr., foi capaz de elucidar os modos pelos quais acontece o processo de produção dos vídeos. Em primeiro lugar, segundo ele, há uma tentativa de reprodução da adoração que acontece nos cultos no material audiovisual. Praticamente todos os vídeos da banda são gravados ao vivo durante os cultos da Brasa Church. Apenas dois dos videoclipes disponibilizados no YouTube foram gravados sob o formato acústico em outros ambientes. Registra-se imagem e som para os vídeos ao vivo por meio de um aparato tecnológico adequado à captura de imagens em ambiente escuro. Posteriormente, na edição de som, procura-se manter ao máximo a fidedignidade do louvor praticado no local de culto. De acordo com o músico, o que se faz nesse processo de edição é “retirar o excesso de ruído, pra que quem vai escutar e ver o vídeo não se sinta incomodado e atrapalhado nisso” (Amauri Jr., 2020). A ideia é fazer com que quem tome contato com o vídeo possa se sentir como se estivesse dentro da igreja durante um culto. A gravação e a edição são totalmente orientadas para produzir essa sensação, levando não somente a música, como também o culto para o meio virtual.

É claro que, neste caso, não se trata de uma reprodução on-line do culto ao vivo, algo que foi feito provisoriamente durante a pandemia, contendo somente as pregações do pastor Mauricio, líder da Brasa Church. Essas reproduções, sim, aconteceram sob a forma de transmissões que visaram solucionar a ausência de cultos presenciais. Mas a reprodução dos vídeos da banda assume características bastante diferentes, posto que as músicas gravadas ao vivo em momentos de culto

são produtos comerciais distribuídos pela Onimusic e sua circulação não está associada com a emergência da pandemia. A forma pela qual os videoclipes são produzidos para circularem no mercado fonográfico – reproduzindo o melhor possível a adoração no culto – guarda relação com uma afirmação estratégica dos sentidos imprimidos à estética da adoração *worship*. Estes extrapolam o culto e invadem o ambiente virtual, na intenção de incutir sobre a audiência sensações similares às aquelas estabelecidas pelas mediações materiais da adoração no culto.

Desta maneira, a Brasa Church Music logra se relacionar com o mercado fonográfico preservando os sentidos da adoração que busca organizar no ritual. Os vídeos carregam consigo não apenas as músicas executadas pela banda, mas, igualmente, a estética da adoração que constitui os cultos. Esse processo é levado a cabo por uma recomposição das relações entre o ao vivo e o gravado, em uma dinâmica que lembra as constatações de Almeida (2018) sobre outro universo religioso. A produção dos vídeos da Brasa Church Music é marcada por uma tentativa de reprodução do ao vivo no gravado e reflete uma preocupação com a transposição das mediações materiais da adoração para o material audiovisual. Distribuído comercialmente, o produto fonográfico que passa a existir sob esse regime de produção mantém o foco reflexivo da adoração, reforçando sentidos que se fazem presentes no culto. Como se pode ver, a estética da adoração possui uma dinâmica transponível. Pode-se experimentá-la ao vivo na forma gravada em vídeos.

Consequentemente, torna-se possível à música *worship* adentrar ao mercado fonográfico contornando os sentidos comerciais deste último, os quais levariam a um perigo de “banalização” de seu conteúdo religioso. Essa “banalização” está relacionada a concepções negativas sobre o “mundo”, a “cultura” e o secular. O *worship* se insere no mercado fonográfico evitando esse perigo, por meio de uma reordenação quanto à forma e à circulação de seus produtos musicais. No formato de vídeo, as mediações materiais da adoração são reproduzidas carregando os sentidos de contrição do ritual. Isto não seria possível de se realizar da mesma forma em fonogramas em CDs, por exemplo, ou, ainda, em *streamings* e plataformas que não comportam a circulação de imagens. Um passo além das mediações materiais, a Brasa Church Music

também redefine sua atuação no mercado musical como uma banda pertencente ao *cast* de uma grande gravadora. Constrói-se uma carreira artística de um grupo de músicos que não são mais apenas adoradores que entoam música congregacional nos cultos da juventude de sua igreja. Na condição de adoradores-artistas, eles conseguem alcançar um lugar junto ao mercado fonográfico que não desabona sua função mais religiosa de adoração. A música por eles produzida supera a dicotomia de ser *ou* congregacional, *ou* comercial. Tendo ambas as faces ao mesmo tempo, ela se afina como música-arte que pode adentrar a “cultura” sem se tornar secular e pode servir à adoração sem ser exclusivamente congregacional.

Margens e mediações da adoração: considerações flutuantes

Durante o percurso deste capítulo, procuramos sublinhar as formas pelas quais o *worship* se constitui como uma estética da adoração na Brasa Church. Com base em uma abordagem teórico-metodológica que nos permitiu vê-lo assentado sobre um tripé formado por a) estilo musical, b) estética de culto e c) concepção de adoração, o *worship* se apresentou como um arranjo estético-sensorial ritualmente disposto que é atravessado por sentidos estabelecidos em mediações materiais da prática religiosa. No seio dessas mediações, a música ocupa um lugar determinante, pois, ao invés de se resumir a uma característica que fundamenta a composição de um estilo musical, ela é um elemento estratégico para a ocorrência de transformações que modificam os sentidos da adoração. Como nota Costa (2014, p. 70), em muitos cultos de jovens evangélicos, a música aparenta ser a própria experiência religiosa em si, e não um veículo que conduz ou induz a essa experiência. Isto pode ser percebido também em outros contextos, como o da música eletrônica de pista, em que os sons parecem comandar os movimentos corporais das pessoas dançantes (Ferreira, 2008). Variadas análises e concepções que enfatizam a dimensão musical atribuindo atenção às corporalidades e às materialidades tendem a verificar esta abrangência da música como uma experiência sensorio-corporal total.

A música *worship* participa do emaranhado de mediações materiais da adoração na Brasa Church possuindo uma dimensão estética que

é maleável. A depender de como a música é praticada, de que instrumentos são acionados e de que sons são produzidos, o elemento musical contribui significativamente para a formação de certas sensações. A produção de uma “adoração de contrição” que segue a introdução dos *pads* no culto, por exemplo, contribui para que uma maior sensação de “profundidade” reflexiva dos adoradores seja desencadeada. Tal “profundidade” tem a ver com um direcionamento da atenção do público às letras das músicas e aos significados espirituais que elas possuem, reforçando uma ideologia semiótica protestante que valora positivamente o que é considerado conteúdo religioso em detrimento do que é visto como forma de adoração.

Uma vez organizadas as mediações materiais, os sentidos que se procura promover situam a adoração dentro de um quadro em que forças antagônicas disputam a legitimidade da experiência religiosa. A “igreja” é ameaçada pelo “mundo” – categoria que espelha a esfera secular – em diversos aspectos, o que inclui a atividade musical. A constituição de um mercado fonográfico e de uma indústria cultural gospel é lida como uma aproximação com elementos “mundanos” que apresentam um perigo de “banalização” do sagrado, baseada em uma ênfase do gospel na operação mercadológica da música e não na sua função exclusivamente religiosa de adoração. Este dilema se impõe como o problema da adoração na “cultura”: como conceber a validade da música como arte e produto comercial, preservando o seu caráter religioso em uma oposição rígida das fronteiras entre sagrado e secular? Na atuação da banda da Brasa Church, percebemos o acionamento de uma estratégia que contorna o problema por uma redefinição dessas fronteiras. Ao firmar uma parceria com a gravadora Onimusic, a Brasa Church Music passa a direcionar sua produção musical para um tipo específico de forma fonográfica, o vídeo, pelo qual procura reproduzir nas gravações a ambiência da adoração nos cultos. Como consequência, evita-se que a música *worship* passe por uma “banalização” pela transposição dos sentidos das mediações materiais do culto para o ambiente virtual.

Há um outro ponto que precisamos reafirmar pela sua pertinência quanto às formas pelas quais a Brasa Church Music se articula com a “cultura” por intermédio da música-arte *worship*. O estabelecimento

da parceria fonográfica com a gravadora Onimusic é justificado, pelos próprios músicos da banda, por razões que têm a ver com os benefícios práticos que advêm de uma centralização dos processos de produção e edição musical nas mãos da empresa. Embora este seja um aspecto importante na relação com a gravadora, ele não constitui uma explicação última da racionalidade da parceria comercial. Como vimos, ao fazer parte do *cast* da Onimusic e usufruir de uma projeção de marca, a banda se vincula diretamente a uma forma artística de produção musical que a priori poderia ser considerada “perigosa”, em decorrência de sua associação com os efeitos de “banalização” mercadológico-comercial que se procura evitar. Todavia, o regime de produção artístico-musical que se instaura com uma centralidade nos videofonogramas parece impedir a concretização dessa “banalização”. Em diálogo com outros dois textos desta coletânea, podemos sugerir que isso ocorre pela preservação de um certo tipo de “artisticidade” (Almeida, 2020) que se vale de um percurso de artificação diferenciado. Nele, procura-se criar um estado de adoração que guarda similaridade, em sua dimensão processual, com a ideia de “estado bíblico” descrita por Scola (2020).

Como se pode perceber ainda a respeito da dimensão musical do *worship*, o dilema da entrada da adoração na “cultura” não pode ser confundido com uma inviabilidade da aceitação evangélica a ritmos musicais “agitados”. Em outros domínios, como no âmbito doméstico ou em shows gospel, eles são bem-vindos e se fazem bem presentes (Jungblut, 2007). O que o *worship* e suas mediações nos sugerem é que as margens da “igreja” e do “mundo”, do sagrado e do secular e da adoração e da “cultura” são instituídas em um processo flutuante de mediações que opera instâncias como a música congregacional, a arte religiosa e a produção comercial. Se nos perguntarmos, então, se um outro regime de mediações produziria novas margens para a música-arte *worship*, devemos levar em consideração em nossa resposta a relação entre todos esses domínios. Os sentidos religiosos podem se ajustar a novas margens na mobilização de novas mediações. Cabe-nos atentar para as condições que esses ajustes são capazes de criar não só quanto à adoração, mas também quanto às formações do secular (Asad, 2003).

Referências Bibliográficas

AGUIAR, T. P. A “cultura” para o Reino: materialidades e sentidos da adoração em uma juventude evangélica em Porto Alegre. 2020a. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020a.

AGUIAR, T. P. Promovendo a “cultura do Reino”: notas sobre música, religião e cultura a partir de uma juventude evangélica no Sul do Brasil. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 20, n. 37, p. 141-167, 2020b.

ALMEIDA, L. Fonografia religiosa afro-gaúcha: o ritual e o gravado no contexto de novas artisticidades. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 19, n. 33, p. 197-234, jan./jul. 2018.

ALMEIDA, L. O. Entre o *fundamento* e o *popstar*: concepções de arte em circulação no contexto religioso afro-gaúcho. In: GIUMBELLI, E.; PEIXOTO, F. (org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: Aba Publicações, 2021. p. 235-270

ASAD, T. *Formations of the secular: Christianity, Islam, Modernity*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

BANDEIRA, O. Música gospel no Brasil – reflexões em torno da bibliografia sobre o tema. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 37, n. 2, p. 200-228, 2017.

BANDEIRA, O.; NICOLAU NETTO, M. As racionalidades do mercado religioso: considerações sobre produção e consumo da música gospel. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 48, n. 1, p. 269-302, jan./jul. 2017.

COSTA, W. S. R. Notas etnográficas sobre a música em um culto jovem evangélico: diversão, arte, liturgia e espiritualidade. *Sacrilegens*, Juiz de Fora, v. 11, n. 2, p. 52-72, jul./dez. 2014.

CUNHA, M. N. *A explosão gospel: um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X: Instituto Mysterium, 2007.

DOLGHIE, J. Z. A Igreja Renascer em Cristo e a consolidação do mercado de música gospel no Brasil: uma análise das estratégias de marketing. *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, ano 6, n. 6, p. 201-220, out. 2004.

FERREIRA, P. P. Transe maquínico: quando som e movimento se encontram na música eletrônica de pista. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 189-215, jan./jun. 2008.

GIUMBELLI, E. Nos limites do gospel: notas sobre música e religião evangélica. *Religare*, João Pessoa, v. 15, n. 1, p. 217-242, 2018.

JUNGBLUT, A. L. A salvação pelo Rock: sobre a “cena underground” dos jovens evangélicos no Brasil. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 144-162, 2007.

KEANE, W. Sincerity, modernity and the Protestants. *Cultural Anthropology*, v. 17, n. 1, p. 65-92, 2002.

KEANE, W. *Christian moderns: freedom and fetish in the mission encounter*. Berkeley: University of California Press, 2007.

MACHADO, C. Samba gospel: sobre pentecostalismo, cultura, política e práticas de mediação nas periferias urbanas do Rio de Janeiro. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 81-101, jan./abr. 2020.

MAFRA, C. *Os evangélicos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MENDONÇA, J. *Música e religião na era do pop*. Curitiba: Editora Appris, 2014.

MEYER, B. De comunidades imaginadas a formações estéticas: mediações religiosas, formas sensoriais e estilos de vínculo. In: GIUMBELLI, E.; RICKLI, J.; TONIOL, R. (org.). *Como as coisas importam: uma abordagem material da religião – textos de Birgit Meyer*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2019. p. 43-80.

PAULA, R. “Os cantores do Senhor”: três trajetórias em um processo de industrialização da música evangélica no Brasil. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 55-84, 2007.

PAULA, R. O mercado da música gospel no Brasil: aspectos organizacionais e estruturais. *Revista UNIABEU*, Belford Roxo, v. 5, n. 9, p. 141-157, jan./abr. 2012.

RAKOW, K. The light of the world: mediating divine presence through light and sound in a contemporary megachurch. *Material Religion*, v. 16, n. 1, p. 84-107, 2020.

ROCHA, C. “The come to Brazil effect”: young Brazilians’ fascination with Hillsong. In: RICHES, T.; WAGNER, T. *The Hillsong movement examined: you call me out upon the waters*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2017. p. 125-141.

SCOLA, J. Ver, visitar, participar: a produção do “bíblico” com base em telenovelas brasileiras. In: GIUMBELLI, E.; PEIXOTO, F. (org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: Aba Publicações, 2021. p. 193-234.

Sites consultados

ASSOCIADOS. In: Onimusic. Disponível em: <https://onimusic.com.br/associados/>. Acesso em: 29 ago. 2020.

BRASA CHURCH. *Altar | Brasa Church Music | Liz Johnson*. 3 set. 2018. YouTube: Brasa Church. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gOnp0Kuq-9M>. Acesso em: 29 ago. 2020.

BRASA Church. In: YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/brasachurch/>. Acesso em: 29 ago. 2020.

SOBRE a Onimusic. In: Onimusic. Disponível em: <https://onimusic.com.br/sobre-a-onimusic/>. Acesso em: 2 set. 2020.

Entrevistas

Amauri Jr. Entrevista concedida a Taylor de Aguiar, Porto Alegre, 18 jul. 2020.

Caio. Entrevista concedida a Taylor de Aguiar, Porto Alegre, 17 maio 2016.

Gustavo. Entrevista concedida a Taylor de Aguiar, Porto Alegre, 23 mar. 2019.

Paulinho. Entrevista concedida a Taylor de Aguiar, Porto Alegre, 29 jun. 2019.

Sobre as Autoras e os Autores

Christina Vital da Cunha

é Professora Associada do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal Fluminense. Cumpriu seu doutorado em Ciências Sociais pelo PPCIS/UERJ e no Centre de Recherche sur le Brésil Contemporain na École de Hautes Études en Sciences Sociales/Paris. Coordena o LePar - Laboratório de Estudos Sócio Antropológicos em Política, Arte e Religião e integra a equipe de pesquisadores do MARES - Religião, Arte, Materialidade, Espaço Público: grupo de antropologia. Publicou o livro *Oração de traficante: uma etnografia*, além de ser autora de artigos científicos e matérias publicadas em jornais nacionais e internacionais. É co-autora e organizadora de outros livros e co-editora do periódico *Religião & Sociedade*.

Edilson Pereira

é Professor Adjunto da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional (UFRJ), com estágio na École des Hautes Études en Sciences Sociales e pós-doutorado na Universitat de Barcelona. Suas pesquisas e publicações exploram as mediações entre experiências estéticas, contextos religiosos e práticas da memória, incluindo projetos de antropologia visual. Atualmente, coordena o projeto de extensão “Sagrados: imagens da cultura e da diversidade religiosa no Brasil” (ECO/UFRJ) e se vincula ao Laboratório de Antropologia do Lúdico e do Sagrado, LUDENS (sediado no PGAS/MN/UFRJ) e ao MARES - Religião, Arte, Materialidade, Espaço Público: grupo de pesquisa.

Emerson Giumbelli

é Professor Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando no Departamento de Antropologia e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. É doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É co-editor da revista *Religião & Sociedade*. Integra o Núcleo de Estudos da Religião (UFRGS) e co-

-coordena o MARES - Religião, Arte, Materialidade, Espaço Público: grupo de antropologia. Suas pesquisas incidem nos temas: religião e modernidade, símbolos religiosos e espaços públicos, laicidade. É autor do livro *Símbolos religiosos em controvérsias* (2014) e co-organizador dos livros *Como as coisas importam: uma abordagem material da religião. Textos de Birgit Meyer* (2019) e *Secularisms in a Postsecular Age? Religiosities and subjectivities in comparative perspective* (2017).

Fernanda Arêas Peixoto

é Professora Titular do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo e pesquisadora do CNPq. É doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Coordena o Coletivo Asa, artes saberes antropologia (<http://www.coletivoasa.dreamhosters.com>), integra o MARES - Religião, Arte, Materialidade, Espaço Público: grupo de antropologia, é editora da Enciclopédia de Antropologia (<http://ea.fflch.usp.br>) e co-editora da linha Anthropologies du Brésil de Bérose, Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie (<http://www.berose.fr>). Autora de *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide* (2000) e *A viagem como vocação: itinerários, parcerias e formas de conhecimento* (2016, trad. francesa, 2019). Co-organizadora, entre outros, de *Ciudades sudamericanas como arenas culturales* (2016, trad. bras., 2019).

Jorge Scola Gomes

é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É graduado e licenciado em Ciências Sociais e mestre em Antropologia Social pela mesma instituição. Participa do Núcleo de Estudos da Religião (NER/UFRGS) e do Mares - Religião, Arte, Materialidade, Espaço Público: grupo de antropologia. Dedicar-se a temas na interface entre política e religião. Atualmente, desenvolve pesquisa de doutorado a respeito das relações entre mídia, religião e poder com base na produção televisiva da Record e suas implicações para os projetos da Igreja Universal do Reino de Deus.

Júlia Vilaça Goyatá

é Professora Adjunta do Departamento de Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), mestre e doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP) e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Autora do livro *Georges Bataille e Michel Leiris: a experiência do sagrado* (2016), é membro dos grupos de pesquisa ASA (Artes, saberes e antropologia) e MARES - Religião, Arte, Materialidade, Espaço Público: grupo de antropologia. Atua especialmente nas seguintes áreas de pesquisa: história e teoria antropológicas; expressão artística e experiência social; antropologia, arquivos e museus e religião e materialidades.

Leonardo Almeida

é pesquisador DCR – CNPq/FUNCAP no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Ceará. Doutor em Antropologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), tendo cursado parte do doutorado na Utrecht University, Holanda. Mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará e graduado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual do Ceará. Autor do livro *Eu sou o ogã confirmado da casa: ogãs e energias espirituais em rituais de umbanda*. Suas pesquisas privilegiam os seguintes temas: religião, música, mídia e arte. Integra o MARES - Religião, Arte, Materialidade, Espaço Público: grupo de antropologia, o Núcleo de Estudos da Religião (NER/UFRGS) e o Grupo de Estudos Afro (GEAFRO/UFRGS).

Paola Lins de Oliveira

é antropóloga, pesquisadora e roteirista. Doutora em Antropologia Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou pesquisa de Pós-doutorado PNPd/CAPES no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É editora de resenhas da revista *Religião & Sociedade* e pesquisadora associada do Observatório e Inventário do Patrimônio Religioso (Grupo de Estudos Políticos - UniRio) e do MARES - Religião, Arte, Materialidade, Espaço Público: grupo de antropologia. É co-organizadora do livro *Olhares*

sobre o patrimônio religioso (2016) e autora do livro *Arte e religião em controvérsia - relações entre censura, arte erótica e objetos religiosos* (2016).

Renée de la Torre

é doutora em Antropologia Social e Professora e pesquisadora do Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) na unidade Occidente, em Guadalajara, México. É pesquisadora do Sistema Nacional de Investigadores (SNI) e integrante da Academia Mexicana de las Ciencias. Co-fundadora da Red de Investigadores del Fenómeno Religioso en México (RIFREM). Durante sua trajetória, tem se dedicado ao estudo da diversidade religiosa no México; da influência do catolicismo na sociedade civil; da emergência das espiritualidades alternativas; das dinâmicas de transnacionalização das danças rituais astecas e da religiosidade popular. Seus livros mais recentes são: *Religiosidades nômadas. Creencias y prácticas heterodoxas en Guadalajara*, 2012; (em colaboração com Cristina Gutiérrez Zúñiga) *Mismos pasos, nuevos caminos. Transnacionalización de la danza conchero azteca*, 2017.

Taylor Pedroso de Aguiar

é doutorando em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Antropologia Social (2020) e graduado em Ciências Sociais (2017) pela UFRGS. É bolsista de doutorado da CAPES. Seus principais temas de pesquisa são: religião e juventude, evangélicos, música gospel, religião e espaço público. É integrante do Núcleo de Estudos da Religião (NER/UFRGS) e do MARES - Religião, Arte, Materialidade, Espaço Público: grupo de antropologia.

Interpelando certas visões correntes que tendem a enfatizar a oposição entre arte e religião, os oito ensaios reunidos neste volume se dirigem às zonas de fronteiras, nas quais é possível flagrar a proliferação de contágios entre expressões religiosas e artísticas. Nessas zonas fronteiriças, as análises, etnograficamente orientadas, logram desvelar formas e repertórios, técnicas e procedimentos, materiais e realizações novas que deslocam trilhas e sentidos consolidados. Como assinala a Apresentação do livro, arte e religião “continuam a habitar mundos contíguos ou a se encontrar em configurações variadas, o que propõem que olhemos para elas menos por meio de postulados e assertivas (do tipo “a arte é” ou “a religião se define por”) mas sobretudo em função de práticas que efetivam passagens, cruzamentos e embates, na origem de novas criações artístico-político-religiosas, muitas delas de resultados e efeitos surpreendentes”.



ABA PUBLICAÇÕES

