



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

LUANA EMANUELY ALVES RIBEIRO

SHEKINAH
Memória do Livro Fotográfico

Salvador
2013.1

LUANA EMANUELY ALVES RIBEIRO

SHEKINAH
Memória do Livro Fotográfico

Memória apresentada como requisito parcial do Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Jornalismo, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Rossoni

LUANA EMANUELY ALVES RIBEIRO

SHEKINAH
Memória do Livro Fotográfico

Livro Fotográfico apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Comunicação Social, Habilitação Jornalismo, da Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia.

Banca Examinadora

Rodrigo Rossoni – Orientador _____
Universidade Federal da Bahia

José Carlos Mamede _____
Universidade Federal da Bahia

José Roberto Severino _____
Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

A Deus, que acredito que exista – e que olhe por mim – mas que, melhor ainda, existe para a comunidade que foi tema do meu trabalho. Aos meus pais, Carlos e Eulina e a meu irmão, Júnior, pelo amor, apoio, vibração e “paitrocínio”. Ao professor Rodrigo Rossoni, pela uma orientação eficaz e transformadora. À bispa Joselita Santos, por abrir as portas de seu ministério com tanta doçura e confiança. À pastora Greyse e todos os integrantes da Igreja Evangélica Salvação em Cristo, que me receberam com bom humor e carinho. Aos amigos do Jornal Correio, pelo riso solto, pelos sinônimos na ponta da língua e pelas discussões sobre o TCC, tão frutíferas. As amigas Marília Alves e Laiza Machado, pela espera paciente. A Alexandro Mota e Carol Andrade, pela caminhada fraterna. A Fernando, pelo apoio logístico (informática, livros, trufas), pela curadoria e pelo amor: nada mais completo.

“Há silêncios plácidos e outros convulsos.
Silêncios alegres e outros dramáticos.
Há aqueles que cheiram a incenso,
e os que tresandam a estrume.
Há os que sabem intensamente a goiabas maduras;
os que se guardam no interior do casaco,
juntamente à fotografia do filho morto;
os que andam nus pelas ruas;
os silêncios arrogantes
e os que pedem esmola”

José Eduardo Agualusa

“Divisa de fogo
Varão de guerra
Ele desceu na Terra
Ele chegou pra guerrear”

(Desconhecido)

RESUMO

O presente memorial contém informações sobre o processo de elaboração do livro fotográfico Shekinah, que será apresentado como Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Jornalismo na Universidade Federal da Bahia. O livro foi feito a partir de um ensaio fotográfico sobre as manifestações de fé do pentecostalismo e foi desenvolvido na Igreja Evangélica Salvação em Cristo, no Largo do Tanque, em Salvador, a partir de uma abordagem documental, tendo como referência as concepções de Documentário Imaginário. Após a introdução, que contextualiza o surgimento do movimento pentecostal e suas características, serão pontuadas as modificações da fotografia documental e os aspectos da fotografia contemporânea, que possibilitaram o surgimento do Documentário Imaginário. Essa forma de se pensar e fazer o documental se norteia por não ver a fotografia como um retrato objetivo da realidade, mas a construção de uma narrativa sobre o real, calcada no universo subjetivo do fotógrafo. Além das referências, compostas por autores como André Rouillè, Kátia Lombardi e Jorge Pedro Sousa, há o relato do processo, explicitando opções e condições de trabalho que deram origem ao livro.

Palavras-chave: Evangélicos; Pentecostalismo; Neopentecostalismo; Fotografia Documental; Documentário Imaginário; Fotografia-expressão

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Sem título, Miguel Rio Branco, 2001.....	30
Figura 2 – Sem título, Miguel Rio Branco, 2001.....	30
Figura 3 – Sem título, Miguel Rio Branco, 2001.....	30
Figura 4 - Café, Beaufort, South Carolina, Robert Frank, 1955.....	35
Figura 5 - Ranch Market, Hollywood, Robert Frank, 1955-56.....	35
Figura 6 - Public Park, Ohio, Cleveland, Robert Frank, 1955.....	35
Figura 7 - Sem título, ISO 500, f/2.2, 1/40 segundos, Luana Ribeiro, 2013.....	38
Figura 8 - Sem título, ISO 500, f/2, 1/50 segundos, Luana Ribeiro, 2013.....	38
Figura 9 - Sem título, ISO 200, f/2.8, 1/3 segundos, Luana Ribeiro, 2013.....	38
Figura 10 - Sem título, ISO 320, f/2.8, 1/6 segundos, Luana Ribeiro, 2013.....	41
Figura 11 - Sem título, ISO 500, f/1.8, 1/40 segundos, Luana Ribeiro, 2013.....	41
Figura 12 - Sem título, ISO 400, f/2.8, 1/160 segundos, Luana Ribeiro, 2013.....	42
Figura 13 – Sem título, ISO 500, f/2, 1/50 segundos, Luana Ribeiro, 2013.....	42
Figura 14 - Sem título, ISO 400, f/2, 1/60 segundos/Luana Ribeiro, 2013.....	42
Figura 15 – Storyboard 1.....	43
Figura 16 – Storyboard 2.....	43
Figura 17 – Storyboard 3.....	43

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO.....	8
2.A MULTIPLICAÇÃO DAS OVELHAS.....	12
2.1.Pentecostalismo no Brasil.....	13
2.2.Neopentecostalismo.....	14
2.3.A Igreja Evangélica Salvação Em Cristo.....	14
2.4.O mágico e o imaginário no universo pentecostal.....	15
2.5.O reteté.....	19
3.DOCUMENTO E FICÇÃO: LIMITES E TRANSIÇÃO.....	21
3.1.O Documentário Imaginário.....	28
3.2.O livro fotográfico.....	31
4.RELATO.....	33
4.1.A escolha do local.....	33
4.2.Condições de luz e equipamento.....	37
4.3.Men at work.....	38
4.4.Seleção e edição do material.....	44
4.5.Elaboração do livro.....	45
5.CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
6.REFERÊNCIAS.....	53

1. INTRODUÇÃO

O memorial que aqui se apresenta detalha a concepção e elaboração do livro fotográfico *Shekinah*, resultante de um ensaio sobre a expressão de fé do pentecostalismo realizado na Igreja Evangélica Salvação em Cristo, localizada no Largo do Tanque, em Salvador. O ensaio foi produzido no gênero da fotografia documental, aproximando-se de uma abordagem mais contemporânea, tendo como referência o conceito de Documentário Imaginário, que se caracteriza pela ligação mais fraca com a fotografia testemunhal e a presença mais forte do ficcional no documental. Isso se expressa esteticamente com uma relação mais desconectada entre a imagem e o referente e, no caso dos ensaios, de uma narrativa menos linear.

O nome que batiza o livro, *Shekinah*, tem origem no hebraico e significa “habitação de Deus”, relacionado com a ideia de percepção de sua presença real em sua morada; assim a palavra é traduzida diretamente para “presença divina”. Faço menção à crença de que Deus está em tudo que está na Terra e chegando ao ápice quando em que a presença divina se manifesta no corpo humano. Não à toa, os crentes pentecostais utilizam a expressão “dar terra” aos momentos de descida do Espírito Santo. O título, portanto, refere-se a uma das questões centrais do livro, que é a materialidade da fé pentecostal e o seu enraizamento nas expressões do corpo, a relação entre o físico e o sagrado, resultando em uma fé íntima. Abordar este aspecto, buscando expressar a ancentralidade que baseia os gestos de fé, é um dos objetivos do livro.

Do embrião do projeto que deu origem ao livro, só tenho imagens esparsas, *flashes* que vem à mente quando paro para lembrar: a rua escura, o asfalto, às vezes molhado refletindo a luz forte que saía daquela pequena loja. Um pastor magrinho, vestido de terno. As cadeiras brancas de plástico quase todas vazias, em algumas noites. Um pequeno vaso de flores sobre a mesa. Um cachorro magro rondando a porta.

A ideia desse projeto nasceu de forma concreta há cerca de dois anos, quando surgiu a vontade de fotografar o cotidiano de uma igreja evangélica localizada no bairro de Macaúbas, em Salvador. Como é comum nessas igrejas, hoje ela nem está mais no local; talvez tenha reaparecido em outro lugar, talvez tenha encerrado suas atividades. Diariamente, retornando à noite para casa, via as cenas que descrevi – fotografias que nunca fiz. Essas imagens sempre voltam à minha mente.

Comecei a fotografar em 2007, aprendendo os aspectos técnicos em uma apostila

de um curso por correspondência e também na internet, em fóruns específicos da área. Já cursando Jornalismo, pude ter pela primeira vez um contato com a fotografia com o auxílio de um professor. Apesar de não ter me aprofundado academicamente no assunto, prossegui fotografando, mas por falta de tempo, me distanciei um pouco ao começar a estagiar em uma redação, como repórter de texto. Mesmo assim, já vinha alimentando a vontade de realizar este trabalho como um projeto pessoal.

Refletindo com calma, percebo que esta curiosidade sobre o tema já germina há muito tempo. Observei de perto a proliferação de igrejas evangélicas, morando em bairros da cidade onde surgiam várias delas. Elas praticamente brotavam substituindo rapidamente espaços que serviam antes ao funcionamento de mercadinhos, academias, lojas de roupas e calçados, lanchonetes e até mesmo em terrenos abandonados. Funcionando em locais pequenos, batizadas com nomes muitas vezes desconhecidos, essas igrejas chamavam minha atenção tanto pela força com que seus fiéis exercem suas atividades e rituais que contrastava com sua arquitetura, geralmente sem ornamentos, iluminados com luz fria, decorada com cadeiras de plástico. Elementos contrários à referência que temos do catolicismo e do candomblé que constroem, cada uma ao seu modo, uma atmosfera muito mais densa e pessoal.

Enquanto o ambiente dessas igrejas é impessoal, a vestimenta dos fiéis está entre os códigos que os identificam e separam entre os demais. Mulheres de saia comprida, cabelos muitas vezes presos, homens de terno. A curiosidade sobre esses códigos e signos próprios da fé evangélica, carregada de preconceitos com quem a observa de longe, é um dos motivos que influenciam esse projeto. Especificamente no caso dos pentecostais, o som e a fúria também me capturavam. A confusão de palavras estranhas – o falar em línguas – os gritos catárticos, o batuque dos tambores, os corpos se movendo sem controle.

Estas características podem ser encontradas na Igreja Pentecostal Salvação em Cristo, onde o ensaio foi desenvolvido. A igreja, criada há 17 anos pela apóstola Joselita dos Santos Silva, presidente do ministério, é um ambiente simples, decorado com muito capricho, mas devido às restrições financeiras enfrentadas pela liderança, carrega uma certa dose de improviso. Perceber no entanto, esse cuidado estético, dentro das possibilidades, faz perceber como se procura criar uma estrutura para dar espaço para a fé se manifestar. Essa percepção só pode ocorrer porque fui recebida muito bem pela apóstola e pelos membros da igreja, que me concederam livre circulação pelos espaços e liberdade para que pudesse compreender tudo que estava sendo visto, ouvido e sentido.

Apesar do universo evangélico ser fechado, gerando certa desconfiança em relação a quem vem de fora, fui inserida na rotina da igreja, que tem uma agenda bastante preenchida ao longo da semana. As atividades se distribuem de segunda-feira a sábado, normalmente funcionando às 19h, exceto na quarta-feira, dia de Círculo de Oração, que ocorre pela manhã a partir das 10h e no sábado, dia do culto de Mistério, que começa às 15h, indo até às 19h.

Aos poucos – frequentei a igreja regularmente durante pouco mais de três meses – fiquei familiarizada com o cotidiano, com a estrutura do ritual, fiz amizades. Posso dizer que me diverti também: além de estar realizando um trabalho cujo tema me fascinava, os cultos são bastante animados, com muita vivacidade e as pessoas são muito acolhedoras. A relação que foi estabelecida foi muito melhor do que imaginava. Além disso, senti também uma boa recepção ao meu trabalho, sobretudo no que diz respeito às opções estéticas – fiquei feliz sobre as reações às imagens em baixa velocidade, vistas como fiéis ao estado de espírito que as pessoas se encontravam. A surpresa com tal reação não deixa de ser preconceito: não imaginava que fossem ter uma mente tão aberta.

O reconhecimento, em mim mesma, de um olhar “estrangeiro” sobre o universo crente me fez pensar no que pensariam outras pessoas sobre os crentes e percebi que há grande preconceito sobre as pessoas que optam por seguir o protestantismo, sobretudo o pentecostal e neopentecostal, que são conhecidos pelo misticismo: o êxtase religioso, as práticas de exorcismo e cura, as frases estranhas que ecoam pela noite nas periferias. Ter acesso e ver, fotografar e compreender foram as motivações primeiras desse ensaio.

Diante da produção extensa de imagens de fé e religiosidade do povo brasileiro, chama atenção a presença tímida do protestantismo entre os grupos que são acessados através da fotografia: quem são os evangélicos; os crentes, como muitas vezes jocosamente são citados pelos “não-crentes”, mesmo outros cristãos. Identificando a falta de imagens sobre essa comunidade, o ensaio partiu de uma vontade de penetrar essa atmosfera, carregada de elementos míticos e ritualidade.

O protestantismo, sobretudo suas ramificações pentecostais e neopentecostais, está em rápida expansão por todo país. A quantidade de adeptos quase duplicou¹ na última década e a cada dia, igrejas novas são abertas, principalmente em bairros periféricos das cidades. Em torno delas, milhares de pessoas modificam seu estilo de vida, sua visão de mundo e constroem sua relação com a sociedade. As igrejas, por sua vez, alteram a geografia física e sonora das cidades. Apesar dessa “onipresença”, ainda existe grande preconceito e

1 Conforme CENSO IBGE 2010

desconhecimento do cotidiano de fé dos evangélicos. Da porta das igrejas, pode-se entrever ações e reações, ouvir manifestações espirituais, orações, pregações. Mas ainda se trata de uma imagem por vezes desfocada da vida dessas comunidades religiosas.

No entanto, o ensaio que foi realizado não busca “a verdade” sobre os evangélicos. Trata-se de uma crônica visual, mas ao mesmo tempo um relato pessoal, que envolve a relação entre a subjetividade do fotógrafo, o contexto em que o retratado se encontra, o imaginário que cerca a igreja. A vivência que pude ter frequentando os cultos permitiu conviver com esta intimidade que caracteriza a relação entre os fieis e seu Deus. Esse intimismo, na fotografia, relaciona-se com interioridade: tentar buscar o que está na superfície mas que vem de dentro para fora. Talvez uma boa maneira de fotografar esse “objeto” seja deixando o imaginário transbordar.

Outro aspecto abordado é a presença dos elementos que remetem às religiões de matriz africana; como ela ocupa esse espaço, mesmo renegada no plano intelectual. Tendo meu próprio conjunto de crenças e estando presente na igreja com todo o pensamento do mundo acadêmico, vejo na fotografia uma forma mais dialógica de pesquisar o tema deste livro – uma observação de fato participante - permitindo maior imersão. Dentro da relação que se estabelece com o ato fotográfico, confundem-se observador e observado, resultando em uma imagem que, de certa forma, não é construída apenas pelo fotógrafo.

A realização desse ensaio e posterior construção de um livro passaram pelo entendimento de que a fotografia não revela o mundo, cria imagens sobre ele, leituras. E a leitura de uma imagem é diferente da leitura de signos verbais. Ambas atingem a subjetividade do leitor, mas a primeira o faz de forma mais direta entre o olho e o coração, de forma que a compreensão passa pela empatia e pelo reconhecimento de nossa própria humanidade no outro. O que se deseja, com este trabalho, é abrir uma página.

2. A MULTIPLICAÇÃO DAS OVELHAS

No momento em que se escolhe a comunidade evangélica como tema do ensaio fotográfico, é preciso estar ciente de que se trata de um grupo plural, composto de várias entidades religiosas, cada uma delas com práticas e ideologia que se distinguem entre si. No Brasil, o termo ‘evangélicos’ é comumente usado para designar pessoas que seguem a religião cristã protestante, que tem berço na Reforma, movimento liderado pelo alemão Martinho Lutero, em 1517, que se desenvolveu em oposição ao catolicismo vigente e dominante na Europa desde a Idade Média até aquele momento. O protestantismo, que se situa entre os três principais ramos do Cristianismo, entre o catolicismo e as igrejas ortodoxa e oriental (MENDONÇA, 2005), veio se subdividindo e modificando ao longo do tempo, inclusive desde o seu início. Após Lutero contestar a Igreja Católica com suas *95 Teses*, estava aberto o caminho para seus contemporâneos pensarem uma nova forma de viver o cristianismo, como o suíço João Calvino, cujas ideias (1536) foram a base para o movimento depois nomeado Calvinismo e o rei Henrique VIII, da Inglaterra, que apesar do sentimento anticlerical que já existia em seu país, criou a Igreja Anglicana (1534) para atender a interesses pessoais – anular seu casamento com Catarina de Aragão e casar com Ana Bolena.

Para a pesquisa deste trabalho, interessa-nos mais profundamente, no entanto, as progressões pentecostais e neopentecostais do protestantismo, ramificações que tiveram grande expansão no Brasil desde o início do século passado. De acordo com o último Censo Demográfico IBGE (2010), a população evangélica cresceu de 15,4% em 2000 para 22,2% em 2010, passando a ser composta por 43 milhões de pessoas. Ainda verificou-se que mais da metade destes se declaravam pentecostais (60%). Na Bahia, os pentecostais estão em 4ª posição (295.578 pessoas) entre os evangélicos, antecidos por ramos não determinados (444.945), Batistas (463.116) e pelos membros da Assembléia de Deus (602.985).

O pentecostalismo é uma ramificação do protestantismo que surgiu nos Estados Unidos no início do século XX, tendo como pólos centrais de desenvolvimento dois locais: Topeka, no Kansas, liderado pela figura de Charles Fox Parham, em 1901 e em Los Angeles, na Califórnia, com o reavivamento das reuniões de Azusa Street – que ficou conhecida como a “Jerusalém norte-americana”, de William Joseph Seymour (1906). Charles Parham era o fundador do Colégio Bíblico Betel, em Topeka. Em uma reunião de oração, os participantes destacaram o dom de falar línguas como um sinal do Espírito Santo, remontando ao Pentecostes, quando segundo o relato bíblico, o Espírito Santo desceu a Terra, reavivando a fé

dos cristãos, cinquenta dias após a morte de Jesus.

Quando as reuniões passaram a acontecer em Houston, no Texas, William Seymour teve contato com Parham e levou seus ensinamentos para Los Angeles. Foi lá, em pregação, que Seymour, filho de ex-escravos, conduziu uma reunião de avivamento pentecostal, que se caracteriza pela fala em línguas desconhecidas, rituais de adoração, curas e êxtase espiritual. Dando destaque ao último, temos um contexto histórico de transição: o escravismo na região sul estadunidense em choque após a guerra civil que permite a criação do país. Negro, filho de ex-escravos, Seymour continuou realizando os eventos religiosos, conseguindo até mesmo a adesão de famílias brancas, em um ambiente de segregação social que por vezes era levado à violência. As reuniões prosseguiram até serem realizadas em um imóvel na Rua Azusa, no qual já havia funcionado uma Igreja Episcopal Metodista Africana. Lá, pessoas de diversas origens étnicas e sociais se reuniam para orar. As vozes e rituais chamavam a atenção da sociedade, nem sempre vendo com bons olhos as manifestações de êxtase espiritual, bem como a mistura de raças, níveis sociais, idades e gêneros. Entre os princípios de fé da Missão de Fé Apostólica da Rua Azusa estavam a salvação pela fé e a renovação dos dons carismáticos (cura, falar em outras línguas).

2.1. Pentecostalismo no Brasil

O Pentecostalismo surgiu no Brasil em 1910, com a fundação da Congregação Cristã do Brasil, em São Paulo pelo italiano Louis Franciscon. Um ano depois, foi a vez da Missão de Fé Apostólica, pelos suecos Gunnar Wingren e Daniel Berg, instalada em Belém. No último caso, sete anos depois, a igreja foi rebatizada como Assembléia de Deus. Apesar da origem comum, nos Estados Unidos, o movimento pentecostal no Brasil começa rapidamente a se subdividir, distanciando-se e chegando a criar abismos nas ideias e práticas que professam.

A introdução do pentecostalismo no Brasil, no entanto, a despeito de ter as mesmas origens, criou membros da “família pentecostal” que sequer se consideram parentes entre si. Assim, nada mais distante da Congregação Cristã no Brasil do que os pentecostais da Assembléia de Deus. Porém, o divisionismo seria iniciado somente na Assembléia, que em 1930 viu nascer no Nordeste a Igreja de Cristo e dois anos depois, também no Nordeste, a Igreja Adventista da Promessa (CAMPOS, 2005, p.113)

Esse divisionismo deu origem ainda à Igreja do Avivamento Bíblico na década de 40,

que por sua vez influenciou na criação, no início dos anos 50, em São Paulo, da Igreja do Evangelho Quadrangular, a Igreja Pentecostal O Brasil para Cristo e a Igreja Pentecostal Deus é Amor.

2.2. Neopentecostalismo

A chamada Terceira Onda do Pentecostalismo, que se inicia por volta dos anos 1970 e se expande a partir do Rio de Janeiro, marca o surgimento de igrejas que são conhecidas como neopentecostais, como Igreja Universal do Reino de Deus, Igreja Internacional da Graça de Deus, Igreja da Fonte da Vida de Adoração, Igreja Renascer em Cristo, Comunidade Evangélica Sara Nossa Terra, entre outras. Seus valores e forma de pregação foram introduzidos por missionários norte-americanos e se baseiam na Teologia da Prosperidade (TORRES,2007).

Esta Teologia reafirma uma concepção de divindade já presente no imaginário religioso de nossa sociedade, cuja força se manifesta exatamente mediante benesses materiais concedidas aos fiéis, como recompensa pela adoração bajuladora. Deus passa a ser percebido como terapeuta das mazelas “deste mundo”, pois cura doenças, concede prosperidade econômica e até mesmo conforto afetivo- sexual aos seus seguidores. Não se tem mais que aguardar uma existência inteira de sofrimentos e privações de todas as ordens para somente depois alcançar o gozo num mundo que transcende este em que vivemos. Agora os fiéis seguidores alcançam certos gozos de ordem material que são em parte a comprovação de que Deus está do seu lado (TORRES, 2007, p.107).

Baseada nessa crença de que os fiéis podem desfrutar dos frutos de sua fé ainda neste mundo, sem ter que esperar pelo paraíso ou vida eterna, as igrejas neopentecostais prometem e oferecem serviços de curas, de expulsão de demônios que atrasam a vida e de progresso material, amoroso e familiar, sendo bastante atrativa para quem passa por muitos problemas.

2.3. A Igreja Evangélica Salvação em Cristo

A Igreja Evangélica Salvação em Cristo foi fundada pela apóstola Joselita dos Santos Silva, 52 anos, que desde então assume a função de presidente desse ministério. De acordo com seu relato, a criação da igreja iniciou após um processo de arrebatamento, com duração de quarenta dias e quarenta noites. Ser arrebatado por Deus significa o transporte para outros planos espirituais. Nos vídeos que registram o processo, disponíveis no YouTube, descreve-se que “o Senhor a transportou ao mais profundo do céu e do inferno para que na terra falasse aos homens. Dada como morta durante dois dias, Deus pode mostrar o mais profundo do

"mundo" espiritual. Usada em revelação, profecia, e maca celestial"². Após esse processo, ela começou o ministério em sua própria casa, na rua do Céu, no Pero Vaz. A igreja ainda passou pela Liberdade até chegar ao local onde está instalada atualmente. No início de seu trabalho, ela era missionária. Depois de dois anos, foi elevada ao cargo ministerial de pastora. Alcançou o posto de bispa após oito anos e, mais cinco anos depois, foi consagrada apóstola. Além de coordenar os trabalhos da “obra” e conduzir a igreja de forma a evitar desvios, os apóstolos são responsáveis por apontar pastores.

2.4. O Mágico e o Imaginário no universo Pentecostal

A fé dos evangélicos pentecostais é carregada de materialidade. Ela se manifesta no corpo que, quando limpo e merecedor, recebe o Espírito Santo; no dom de cura que, envolvem tanto o corpo de quem é curado quanto de quem sana as dores (físicas, emocionais ou espirituais); no dom de línguas; nas profecias e visões, as quais só podem se apresentar por meio de alguém. Criado por Deus, o corpo é entregue e submisso a sua vontade, como um sinal de respeito e fé e representa uma grande honra para o crente que ele seja “usado”, como podemos perceber na música “Sonda-me, usa-me”, da cantora gospel Aline Barros.

Transforma-me conforme Tua Palavra. E enche-me até que em mim se ache só a Ti. Então usa-me, Senhor, usa-me. Como um farol que brilha a noite. Como ponte sobre as águas. Como abrigo no deserto. Como flecha que acerta o alvo. Eu quero ser usado da maneira que te agrada. Qualquer hora e em qualquer lugar. Eis aqui a minha vida. Usa-me Senhor, usa-me. (BARROS; FEITOSA; FEITOSA, 2005)

Os momentos em que a presença divina se manifesta durante os cultos, na forma de eventos sobrenaturais, fazem parte do chamado “**mistério**”. Curas e bençãos também se enquadram nesta categoria, já que, como afirmou um pastor, durante uma pregação: “milagre é mistério e mistério é milagre”. Do mesmo modo que os fenômenos sobrenaturais, de manifestação do “fogo do Espírito Santo” – durante os quais os crentes dançam, falam línguas, giram pela igreja – configuram milagres, porque além de serem, a priori, inexplicáveis racionalmente, são considerados dádivas concedidas por Deus.

Para o antropólogo Carlos Rodrigues Brandão, além da função religiosa, essas manifestações servem para dar mais brilho à rotina mundana dos fiéis. “Ela deve revestir esse

2 O relato é usado como descrição dos vídeos do arrebatamento. Um deles pode ser visto em: <http://youtube.com/watch?v=irSWI8CIDfy>

concreto da maravilha e deve ser, entre todos, o recurso mais poderoso - às vezes o único – de fuga da vida normal do cotidiano” (1986, p. 143). As alterações de estados de consciência se contrapõem ao sentimento de apatia vivido ao longo dos dias.

Vale ressaltar que a expressão “fogo do Espírito Santo”, reforça a denominação religiosa, já que faz referência a experiência de Pentecostes. Conforme o capítulo 2 de Atos dos Apóstolos:

De repente, veio do céu um ruído, como se soprasse um vento impetuoso, e encheu toda a casa onde estavam sentados. Apareceu-lhes então uma espécie de línguas de fogo, que se repartiram e pousaram sobre cada um deles. Ficaram todos cheios do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito Santo lhes concedia que falassem (At 2. 2-4, 2012, p.1413)

Na Igreja Evangélica Salvação em Cristo há um dia de culto específico para dar espaço a esse tipo de manifestação: é o culto do Mistério, realizado aos sábados, das 15h às 19h. No entanto, em todos os cultos, elas podem acontecer e invariavelmente ocorrem.

O templo, neste caso, também configura em si um espaço de ação, “onde o crente se faz crente”. Não são incomuns as advertências da apóstola ou dos membros mais velhos da igreja, sobre a ausência de algum membro da congregação. As chamadas de atenção também se dirigem aos membros que frequentam os cultos, mas não participam ativamente da vida na igreja. Isto se aplica desde as atividades de apoio, como limpeza do ambiente e dos objetos até o fato da pessoa estar dispersa, conversando ou rindo durante as cerimônias. O estudo bíblico semanal foi instituído recentemente (na terceira semana de julho) na Igreja Evangélica Salvação em Cristo, sempre às segundas-feiras e são feitos convites constantes para que este dia seja tão frequentado como os dias de mistério.

De fato, Brandão afirma que “os pentecostais programam de tal modo a vida dos crentes, que um fiel fervoroso gasta em função da igreja uma boa parte do tempo que não é 'do trabalho', logo 'do mundo' ”. Além dos dias de culto, existem diversas atividades extras como evangelização ou orações de cura, visitas a pessoas doentes ou de outra forma necessitadas, além dos eventos voltados para atrair a comunidade do entorno. Durante o período da pesquisa, houve três eventos dessa natureza: uma vigília, realizada em um espaço chamado Ponto Gospel, no bairro do Uruguai; um festival de cachorro-quente, vendido na porta da igreja e a venda de empanadas, também realizada na própria igreja. Semelhante ao que exemplifica Brandão:

“Fora de casa e do trabalho, lugar de crente é na igreja, ou é nos círculos onde a cultura da igreja estende-se na vida de cada crente. Um adepto fervoroso tem cultos

às quartas, quintas, sábados e domingos; tem escola dominical, ensaios de coro ou banda, jornadas de pregação em culto ao ar livre, visitas aos 'irmãos doentes', visitas proselitistas à vizinhança, excursões 'da igreja' para cultos em outras cidades. (...) Ao contrário do que poderia parecer, para o crente 'separado do mundo', esse envolvimento com 'a igreja' é festivo e essa festa é sempre uma situação fortemente afetiva". (BRANDÃO, 1986, p. 143)

A igreja, enquanto espaço físico, é um aspecto simbólico importante no contexto das igrejas pentecostais. Sendo em geral provenientes de dissidências de outras igrejas, em regime de livre iniciativa, as igrejas pentecostais são muitas vezes pequenas, feitas em espaços improvisados e adaptados: cadeiras de plástico, ventiladores que pouco contém o “calor humano” dos rituais, tecidos pendurados e presos na parede, a fachada sem identificação. Ao mesmo tempo em que retratam, em seu caráter mambembe, as condições financeiras e estruturais de seus fundadores, reforçam por oposição o fervor que se presencia nos rituais aos quais dá lugar.

A utilização do corpo para dar vazão ao sagrado marca a diferença entre as religiões de mediação e as religiões populares, de acordo com Brandão: “Como em todas as outras áreas, os grupos religiosos de possessão controlam os gestos do corpo segundo a posição dos seus homens em algum ponto da escala erudito/popular” (1986, p. 124). Enquanto em outras religiões os cultos são mais contidos em suas expressões físicas de fé e desenvolvem-se com base em atividades que, pelo menos em tese, exigem letramento, como o estudo bíblico e a pregação, os pentecostais tem na ação do corpo submetido ao espírito o centro de sua atividade religiosa. Sobre a questão da erudição, é interessante verificar que frequentemente a apóstola avisa aos fiéis, durante a “ministração da Palavra”, que ela não “sabe ler, nem escrever”, mas que Deus fala por intermédio de sua voz.

Brandão cita que nenhuma das religiões de Itapira, local onde se realizou a sua pesquisa, o corpo se envolve tanto no sagrado como “as gentes de umbanda para baixo”, que podem dançar, ser possuído, tomado. No entanto, isso acontece nas igrejas pentecostais e talvez por isso, gere uma sensação de semelhança com as religiões de matriz africana quando os cultos são observados por pessoas de fora. Além da possessão em si – que no lugar dos orixás ou caboclos, é feita pelo Espírito Santo – impressiona o uso de tambores e pandeiros, cujo ritmo se intensifica com a “descida” do Espírito e que muito lembra os toques de candomblé.

Paradoxalmente, os crentes tem forte repúdio ao candomblé e à umbanda, as quais se referem muitas vezes como “macumbaria e feitiçaria”. São feitas menções nas orações que iniciam os cultos, pedindo a Deus que “desfaça toda obra de macumbaria e feitiçaria”. Em

uma das músicas que precedem o “mistério”, a letra reforça que “não tem galinha preta” que faça páreo para as forças de Deus. Por outro lado, a apóstola relembra os tempos em que era do candomblé, comparando o respeito que havia a autoridade máxima da casa e a potência dos tambores e da dança, que para ela seria proporcional a fé dos membros da casa. A comparação queria demonstrar como a sua igreja estava fraca, o quanto precisava melhorar.

Portanto, a igreja representa também um espaço de permeabilidade, de troca entre o cristianismo e outras religiões que compõem a bagagem cultural dos crentes. Podemos identificar diversos elementos: das religiões de matriz africana temos os instrumentos musicais e músicas já citados; as roupas brancas e outras cores claras nos dias de culto do mistério; no lugar da cachaça e do fumo, temos elementos mais “limpos” de acordo com os ensinamentos bíblicos, como a água, o leite e o vinho (suco de uva, na prática, sem teor alcoólico). O púlpito, sempre com uma taça de óleo por perto lembra a missa católica, assim como a celebração da Santa Ceia. Há ainda a Estrela de Davi e a arca da Aliança que remete diretamente a “Igreja Primitiva”, ou seja, ao formato de igreja dos tempos bíblicos.

Para tratar desses saberes, tendo cada um uma origem, Brandão utiliza o conceito de Richard Niebuhr de religião primária, que seria “um ideário popular, um repertório comum a toda a gente e onde estão os conceitos do sagrado 'em que todos acreditam' ”. Essa fragmentação das referências religiosas se devem ainda à peregrinação do crente por várias designações, até chegar a abrir a sua própria igreja ou se tornar fiel a uma delas.

O que garante, entre outras coisas, o que tenho chamado aqui de uma *autonomia relativa* de lógica e de prática da religião popular, é que ela faz e preserva a moldura e as redes sociais de transmissão do seu próprio saber. Ela, subalternamente, apropria-se dos pedaços aproveitáveis dos aprendizados feitos através da participação temporária de alguns de seus agentes junto a agências das religiões eruditas, ou através da seleção popular do que o povo aprende com os emissários de igrejas dominantes ou de mediação, aos sítios e aos bairros proletários. (BRANDÃO, 1986, p.153).

Há, por trás de cada integrante da congregação, uma história de fé diferente, que explica como cada um se tornou crente pentecostal. Muitos já passaram pela umbanda, pelo candomblé, pelo espiritismo. Outros já foram cristãos de outras denominações, desde o catolicismo até de outras igrejas evangélicas, como Assembléia de Deus. A própria apóstola, que coordena os cultos e repassa a doutrina de sua igreja, já foi candomblecista, já foi da Assembléia de Deus e da Igreja Universal do Reino de Deus – nas duas últimas, sempre ressalta, aprendeu muito. Por fim, há aqueles que já foram criados desde bebês na cultura pentecostal, aprendendo com seus pais e pares os trejeitos, as frases, o comportamento, a crença enfim. Penso no pequeno Miguel, filho de uma das missionárias da igreja, Michele.

Com menos de dois anos, ainda sem articular palavras, já acompanha os cultos regularmente e ocupa um dos braços da mãe, enquanto ela usa o microfone para pregar com o outro braço.

2.5 O reteté

Os ritos do universo pentecostal também se baseiam em componentes físicos, concretos: o óleo, a água, o vinho e o leite com mel, como foi possível observar nas visitas a Igreja Evangélica Salvação em Cristo. Todos esses elementos tem referências bíblicas em trechos diversos. Há ainda o pão, os tambores e pandeiros, as vestes específicas (manto) dos obreiros, missionários, levitas, pastores e da apóstola, que comanda as cerimônias; os tecidos, que cobrem os corpos em transe, caídos no chão ou que cobrem as grades que separam o templo da rua - do “mundo”, como eles costumam dizer. Aos itens citados, além da função ritual que cumprem, são atribuídos propriedades de curas, bençãos, comunhão com Deus.

No meio evangélico, há uma denominação específica – para não dizer curiosa – da parte do culto em que ocorrem as manifestações da “descida do Espírito”: o reteté (ou ainda repleplé). O momento em que os crentes dançam, rodam pela igreja, fazem gestos, tremem, falam línguas estranhas.

A origem da palavra ainda não foi bem esclarecida. Pela sonoridade, muitos atribuem uma origem africana à palavra – até porque, os movimentos executados no reteté remetem ao gestual das religiões de matriz africana como candomblé e umbanda. O assunto é discutido avidamente em diversos sites e blogs evangélicos, questionando não somente a origem da palavra e do movimento, mas também questionando sua legitimidade bíblica e como prática cristã. No blog *Rede Mundial 7 – A verdade que liberta*, uma postagem de autoria de Gutierrez Siqueira cita o historiador pentecostal Isael de Araújo:

Nos cultos “reteté”, pessoas marcham, pulam, contorcem, caem, riem, berram, ficam rodopiando pra lá e pra cá num verdadeiro reboiço. Geralmente, essa desordenada movimentação se dá enquanto hinos são cantados em ritmos como forró ou axé, com batuques e pandeiros que lembram reuniões do candomblé. Para os crentes do “reteté” só os seus cultos são verdadeiramente pentecostais e têm o mover de Deus. Mas esses cultos ultrapassam os limites da meninice e muitas vezes são pura expressão de carnalidade e falta de temor a Deus. Seus dirigentes são obreiros neófitos que não estimulam o povo a ler mais a Bíblia e ser mais equilibrados. (ARAÚJO apud SIQUEIRA, 2010)

De fato, os pentecostais “de reteté” se reconhecem pelo termo, que consideram legítimo. Há a noção de que “pentecostal tem que fazer barulho”, de que as manifestações

ocorridas nas igrejas são o “mover de Deus”, logo uma benção divina. Nas igrejas visitadas durante a realização deste ensaio, já aconteceu da origem de determinada manifestação de um crente ser questionada. A dúvida de se o “fogo” visto era do Espírito ou “fogo estranho”. Na Igreja Evangélica Salvação em Cristo, a semelhança apontada entre os cultos e os rituais de “macumba” já foram citados. No entanto, essa semelhança é negada veementemente. Portanto, se existe uma influência, ela não é consciente, deliberada.

O sociólogo e compositor Nei Lopes aposta no sincretismo religioso como uma explicação para o que ocorre nas igrejas pentecostais. Em artigo publicado em seu blog, em novembro de 2011, intitulado Uma nova igreja negra, Nei afirma que o povo negro, que desde a escravidão tenta adaptar as tradições judaico-cristãs à sua cultura, “aglutinou os relatos bíblicos a sua formação cultural e religiosa, sobretudo quando estes traziam referência a sua situação de prisão”. Um exemplo é o relato do cativo da Babilônia ou ainda a escravidão do povo hebreu no Egito.

Nos Estados Unidos, essa apropriação teria se materializado culturalmente no cancionário, os conhecidos “spirituals”. E como já citado, as reuniões de avivamento, na origem do pentecostalismo, também são mostras dessas influências. No Brasil, Nei cita a fundação da Igreja Negra e Misteriosa da Água Vermelha pelo ex-escravo João de Camargo, em 1861 na cidade de Sorocaba, São Paulo. Mais recentemente, ele faz menção a uma “seita evangélica” que vem crescendo na Baixada Fluminense, “onde, ao som de cânticos que evocam a umbanda, acompanhados por instrumentos do moderno samba, como tantãs, repiques de mão, pandeiros etc, rapazes negros de paletó e gravata e moças elegantemente trajadas, rodopiam e entram em transe”. Cerca de dois meses depois, a pastora Ana Lúcia, que comanda os cultos dessa igreja mencionada por Nei (Igreja Pentecostal do Evangelho Pleno), era celebrada no programa Esquenta, apresentado por Regina Casé.

3. DOCUMENTO E FICÇÃO: LIMITES E TRANSIÇÃO

A discussão do poder da fotografia como documento nasce com ela, já que logo após sua invenção por Niépce-Daguerre no século XIX, seu uso sempre esteve atrelado à reprodução da realidade, de forma mais perfeita tecnicamente, em comparação ao desenho e à pintura. Enquanto estes se relacionam mais diretamente ao âmbito artístico, a fotografia cresce no seio da industrialização e modernização do mundo, sendo, enquanto técnica, um símbolo da época em que surgiu.

A radical modernidade da fotografia é a de ser uma máquina de ver e de produzir “imagens de captura”. Captar, apoderar-se, registrar, fixar, tal é o programa deste novo tipo de imagem: imagem de captura funcionando como uma máquina de ver, e renovando, desse modo, o projeto documental (ROUILLÉ, 2005, p. 36).

A fotografia-documento, portanto, baseia-se na ideia da captura. Até então a representação estava ancorada na pintura, que envolvia outra temporalidade, não estando tão diretamente relacionada na eternização de um fragmento do presente, já que mesmo com o apoio da câmara escura, a construção da imagem era feita por um tempo prolongado. A tecnicidade da fotografia muda o panorama não somente pelo uso da máquina, mas pela relação aí estabelecida de forma mais direta com o tempo e com referente. Isto alimenta a corrente teórica que busca construir uma ontologia da fotografia, que neste caso, seria caracterizada por uma natureza indicial, possibilitando imagens mais detalhadas e analógicas. “Entre imitar e reproduzir, a fotografia-documento inventava o olho perfeito da modernidade”. (ROUILLÉ, 2005, p. 73).

O que conhecemos como o regime da fotografia-documento é o modelo de fotografia documental que se consolidou na década de 30 (denominado como o *modelo paradigmático dos anos 1930*) e que está apoiada em três valores fundamentais: verdade, objetividade e credibilidade (LOMBARDI, 2007). Por verdade, podemos entender a relação entre a imagem e o referente. Por conta dos processos técnicos que envolvem a produção de uma fotografia, tanto no que diz respeito à parte óptica, quanto à parte química, da impressão, as fotos eram percebidas como um atestado de realidade, pois delas se inferem a presença do referente diante da câmera. É o “isto foi” de Roland Barthes, em que a imagem é um vestígio, um índice de um passado que ocorreu e já se extinguiu.

Mesmo após a superação dos cânones teóricos, que buscavam uma essência da fotografia no seu caráter indicial – e tem-se aí pesquisadores importantes como o próprio

Roland Barthes, Phillippe Dubois – deve-se considerar que a imagem fotográfica pode se aproximar ou se distanciar do referente, sendo que está associado ao gênero documental moderno em geral a primeira opção. Isto se traduz tecnicamente na valorização da nitidez; na representação mais íntegra dos corpos humanos (evitando cortes bruscos de cabeças, faces e membros, bem como deformações ópticas); no uso da perspectiva, na negação da interferência na cena. São alguns valores estéticos que estruturam a fotografia documental clássica e que levariam, como se acreditava, ao conhecimento da realidade que se retratava nas imagens, ao ideal do verdadeiro fotográfico.

No caso do uso do preto e branco, que em si mesmo já foge do real e é uma abstração (já que o mundo real é percebido pela retina humana em cores), a questão é, em primeiro tempo, da fidelidade às raízes da fotografia, que nasceu em PB. O uso das cores, examinando o desenvolvimento técnico da fotografia, estava relegado à fotografia doméstica e comercial. Para fugir da banalidade das cores, um trabalho documental deveria estar apoiado na “nobreza” do PB. Não à toa, fotógrafos como Flávio Damm e Sebastião Salgado já declararam seu apego ao preto e branco. Em entrevista a revista *Discursos Fotográficos*, Damm afirmou: “(...) Minhas câmeras estão aqui [mostra as câmeras], são todas analógicas. Só trabalho com filmes preto e branco, negativos. Eu acho que a digital está “desconstruindo a fotografia”, porque a vulgarizou demais”.

Isto nos leva aos aspectos de conteúdo que permeiam a fotografia documental moderna, cujas temáticas são sempre grandiosas: a desigualdade social, o mundo do trabalho, a religião e a fé, os horrores da guerra, a força e a beleza da natureza. A preocupação e denúncia das condições sociais muitas vezes surgem da abordagem destes assuntos, que preza a objetividade. A fotografia funciona, neste caso, como comprovação do evento que se desenrola na frente da câmera e deve conter informação sobre o fato ocorrido. Neste sentido, o documental estaria mais próximo do fotojornalismo, sendo que este é mais apoiado na instantaneidade, enquanto o documental necessita de uma maior imersão no tema, na preocupação com a construção de uma narrativa sequencial (LOMBARDI, 2007). No fotojornalismo é necessário ser preciso, resumindo em uma única foto o acontecimento e seu significado.

Apesar de configurarem recortes espaço-temporais diferentes, o documental e o fotojornalismo tem em comum uma função de prova: no caso do primeiro, de uma situação encontrada em determinado local e momento do presente, com a intenção de arquivar, mas de ao mesmo tempo atualizar o conhecimento da realidade, ou como afirma Rouillé, “modernizar

os saberes”. No caso do segundo, de um fato no instante em que ele ocorre. Tomando o jornalismo como metáfora, o fotojornalismo seria, por analogia, a notícia. Já o documental, a reportagem. Para ambos, porém, exercerem sua função de documento, existe um contrato de credibilidade (ANDION apud SOUSA, 1998) que permite que aquela representação seja aceita como um aspecto da realidade.

No entanto, com o passar do tempo, compreende-se, em primeiro lugar que a fotografia produz novas visibilidades, possibilitando não um decalque das coisas que já está no mundo, mas construir camadas de significado que não era possível ver. Além disso, com o avanço dos usos da fotografia-documento para além do inventário, como no jornalismo, por exemplo, entra-se no terreno da fotografia-expressão, “que exprime um acontecimento, mas não o representa” (ROUILLÉ, 2005), deixando de ser simplesmente o espelho da realidade.

A equivalência sem brechas entre as imagens e as coisas apoiava-se em uma tripla negação: a da subjetividade do fotógrafo, a das relações sociais ou subjetivas com os modelos e as coisas; e a da escrita fotográfica. É o inverso desses elementos que caracteriza com exatidão a fotografia-expressão: o elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos são seus traços principais. A escrita, o autor, o outro: para uma nova maneira de documento. A fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos. Tais vias são aquelas que a fotografia-documento rejeita: a escrita, logo, a imagem; o conteúdo, logo, o autor; o dialogismo, logo, o outro (ROUILLÉ, 2005, p. 161)

Os procedimentos fotográficos e as construções formais são as ferramentas de criação da verdade fotográfica. Existe entre a fotografia documental e a expressiva a diferença estética. Como descreve Rouillé, a partir da discussão do criminologista Alphonse Bertillon, a estética da transparência e da verdade do documento é **construída** através do “entrecruzamento de injunções (nitidez, luminosidade, legibilidade, frontalidade, anonimato, instantaneidade, etc.) e de proibições (sem escrita, sem matéria, sem sombra, sem espessura, sem deformação, sem homem, sem autor, sem retoque, etc.)”.

A fotografia documental contemporânea começa a se configurar a partir do final da Segunda Guerra Mundial, por volta de 1950 e se desenvolve através do deslocamento da fotografia-documento para fotografia-expressão (LOMBARDI, 2007). Assim, a busca é menos pelo engajamento social e mais pela plasticidade, pelo jogo formal que comunica. Esse “algo” comunicado também vai se modificando, saindo dos temas humanistas. Ou humanitários, como coloca Rouillé:

Aos temas humanistas, de trabalho, de amor, de amizade, de solidariedade, de festa, de infância, sucedeu o registro humanitário, a catástrofe, o sofrimento, a penúria, a doença. O povo dominava o universo humanista: muitas vezes explorado e

necessitado, nas imagens estava sempre trabalhando, lutando, em ação ou repousando, ou seja, vivendo. O conjunto da imagem humanitária retém apenas os excluídos da sociedade de consumo, as vítimas debilitadas devido às suas disfunções, indivíduos entregues aos seus sofrimentos, marginalizados socialmente, sem entorno nem meio. (ROUILLÉ, 2005, p.146)

Apesar de sinalizar os anos 1920 como marco do uso da fotografia basicamente para grandes relatos, Rouillé aponta que a virada para os “pequenos relatos” vem a acontecer com mais consistência na década de 70, tendo como o ensaio as obras do pintor, artista plástico e fotógrafo francês Christian Boltanski. Neste intervalo, o cotidiano, o banal, o comum e o particular começam a ser foco das produções fotográficas e passam a fazer sentido. O trabalho do suíço Robert Frank, já na década de 50, é marcante na sua forma de documentar, onde muitas das cenas mais eloquentes são por vezes as mais prosaicas.

Em meados dos anos 1960, o norte-americano William Eggleston produzia, em cores (slides, utilizados na fotografia amadora e na comercial), imagens do interior dos Estados Unidos, a rotina ordinária dos subúrbios nos arredores de Memphis, onde morava; do ambiente doméstico (ESTEVES, 2010). Em seu apanhado da produção fotográfica contemporânea, a curadora Charlotte Cotton (2010) demonstra como os objetos da “substância da vida diária” são mantidos na periferia da visão e como a fotografia os transforma em tema. Essa mudança se dá no momento em que “essas fotos preservam a realidade da coisa que está sendo descrita, mas seu tema é conceitualmente alterado por causa da maneira como os objetos são representados”. A transformação está, portanto, na abordagem e no objetivo.

Esteticamente, o regime da fotografia-expressão considera o abandono dos cânones de nitidez, perspectiva, exposição. Esses e outros aspectos técnicos passam agora a ser manipulados de forma mais livre para construir uma imagem sem tanto compromisso com o referente/evento. Na década de 1950, explica o pesquisador Jorge Pedro Sousa (1998), além da fotografia-documento humanista, vem à tona dois grandes movimentos: a fotografia de “livre expressão” e a fotografia como “verdade interior” do fotógrafo.

A fotografia de “livre expressão”, que já encontrávamos na Bauhaus (Moholy-Nagy) ou em Man Ray, será coroada nos trabalhos experimentais de, entre outros, Aaron Siskind ou Bill Brandt, na sua fase abstracta. O dinamismo libertador deste movimento conduzirá a uma hierarquia de valores entre a foto como espelho do real, a foto como interpretação pessoal da realidade e a foto como pura criação, sendo esta última a que animava os fotógrafos da “livre expressão”. Mas esta hierarquização ignora, de algum modo, as contribuições da *Photo Secession*, que já havia demonstrado que a realidade primeira da fotografia era a submissão ao real: o objecto é, em última análise, a causa da fotografia (SOUSA, 1998)

Estes movimentos representam não somente a assunção de que uma imagem fotográfica é construída e não “tirada”, “extraída” da realidade; que a subjetividade do fotógrafo a estrutura; mas consistem também na perda da ingenuidade sobre isso, no uso deliberado das matérias-primas envolvidas na feitura de uma fotografia. Isso permite um maior exercício da criatividade, fazendo a fotografia se aproximar do campo da expressão artística.

Por isto, essa nova forma de ver a fotografia documental interessa neste projeto. A comunidade religiosa que foi pesquisada durante o ensaio, em um primeiro momento, ainda não foi muita acessada por meio das imagens. Quando isso é feito, realiza-se de uma forma mais distante dos sujeitos, através da televangelização, onde estes aparecem como atores de cenas conduzidas pela liderança das igrejas. O que é visto impressiona, para o bem e para o mal: ou convence os telespectadores do poder de exorcismo e cura do mal, como é em certa medida seu objetivo; ou horrorizam aqueles que, por sua formação religiosa e/ou cultural não creem nesse poder de cura.

A televangelização, que consiste na pregação através de programas de TV, é utilizada por católicos e evangélicos, mas no caso dos últimos, houve uma grande propulsão devido a não somente inserção de programas, mas à posse de emissoras, como é o caso da Rede Record, pertence a Igreja Universal do Reino de Deus, também pentecostal, que tem sua programação composta, em sua maioria, por programas de conteúdo livre. No caso dos programas evangelizadores, os conteúdos são variados: temas da atualidade, shows e clipes gospel, séries bíblicas.

Os mais polêmicos, no entanto, são os que envolvem a transmissão de cultos, principalmente os de “descarrego”, com expulsão de demônios e curas milagrosas. Ao mesmo tempo em que conseguem alcançar um grande público, por se relacionar com a estrutura dos *mass media*, geram grande desconfiança, exatamente pelo mesmo motivo. As manifestações, quando deslocadas de um âmbito íntimo, dos problemas da vida pessoal e espiritual para o campo midiático, ganham a forma de performance, se inserindo na lógica do espetáculo – sobretudo se considerarmos a necessidade de audiência, que significam mais ovelhas para o rebanho, mas também retorno comercial.

Isto, porém, não quer dizer que essas imagens não sirvam para ter contato com a realidade do universo pentecostal e neopentecostal. Elas servem apenas de referência do que já se é produzido e acaba estabelecendo limites que podem ser ultrapassados na construção de outro relato. A escolha de igrejas pequenas, fruto de uma pulverização ainda maior do ramo

pentecostal do cristianismo, é em particular uma ideia de possibilitar, através do menor e do mais próximo, a ampliação uma imagem possível de quem são essas pessoas, permitindo um maior dialogismo com o “outro”.

Com o ensaio realizado, esperava-se atualizar o formato do ensaio documental moderno, para melhor atender aos objetivos do trabalho, já que este ainda remete à questão do verdadeiro fotográfico. Ao contrário da fotografia-expressão, “a fotografia-documento refere-se inteiramente a alguma coisa palpável, material, preexistente, a uma realidade desconhecida, em que se fixa com a finalidade de registrar as pistas e reproduzir fielmente a aparência” (ROUILLÉ, 2005). O que se pretende com esse ensaio é buscar o que há de intangível, de imaterial, essa dimensão mágica da igreja pentecostal, que é tão presente. Se para o crente, dentro da igreja e do ritual, o leite não é o alimento “leite” e sim um veículo para entrar em intimidade com Deus, o que se deseja é tentar acompanhar essa viagem, esse encontro.

Entre os objetivos que se quer alcançar com o ensaio fotográfico não é revelar “toda a verdade sobre o pentecostalismo”, até mesmo para ser coerente ao afastamento da ideia do verdadeiro fotográfico. Ao se descolar do referente enquanto objeto a se reproduzir, somam-se as camadas presentes durante o culto, como as referências culturais do crente e do fotógrafo, a interação entre o fotógrafo, que rompe o ambiente sagrado com a câmera. A câmera, ao criar um ponto externo de observação, dessacraliza a atividade que ali tem lugar. Ao se por em jogo o imaginário tanto do fotógrafo quanto dos membros da igreja, os aspectos mágicos são devolvidos, mas sempre de uma forma diferente do que ocorreu. A fotografia, de certa forma, “cria” o que ocorre.

A jornalista e escritora espanhola Margarita Ledo (apud SOUZA, 1998) estabeleceu dez características da fotografia documental contemporânea, reproduzidas por Sousa: A primeira delas aponta para a participação ativa do fotógrafo na construção da imagem, como já foi citado: “O fotógrafo faz parte do discurso; mais, o fotógrafo configura-se como elemento do discurso”. Ligado a este ponto de vista, o quarto quesito afirma que o “fotógrafo tem uma visão específica sobre a representação do seu meio social”. Deste modo, Ledo reafirma a imagem fotográfica como uma verdade interior de seu autor. Assim, ela cita na segunda característica: “a representação surge como real e como marca do documentalismo”.

Assim como considera a presença ativa do fotógrafo na imagem, fica claro no terceiro item que Margarita Ledo percebe que “existe rigor metodológico, de forma a que a fotografia estabeleça relações com o seu contexto; o observador tem, assim, consciência da sua função”. Neste mesmo sentido, afirma o quinto tópico: “as linhas de trabalho são

heterogêneas, no que respeita à temática, à estilística e à linguagem, tornando difícil a classificação (a "catalogação)". Complementando no aspecto seguinte, “utilizam-se e interrelacionam-se diferentes gêneros e níveis comunicativos, pré-codificados ou recodificados; recorrem-se a modelos de composição, a referências de dominante pessoal e ao uso e recodificação de modelos visuais preexistentes”(ANDIÓN, 1993 apud SOUSA, 1998).

Quanto ao formato e desenvolvimento do trabalho, Ledo indica no sétimo e oitavo item que “os projectos tendem para a longa duração” e que “existe grande variedade de influências e de fontes”. Com a perda da ingenuidade quanto a influência da subjetividade do fotógrafo e com a mediação das diversas referências pessoais e externas do autor, “há preocupação pela análise e pela teoria”. Por fim, na décima característica, ela conclui que:

Há consciência de que os *media* modelam um "imaginário" dissociado do real, pelo que se afasta qualquer intenção de hegemonia discursiva; o fotógrafo reserva a soberania sobre as modalidades de difusão do seu trabalho, e tal faz parte integrante do projecto. A utilização de livros e exposições como suportes de difusão do trabalho, em vez da imprensa, é frequentemente usada, talvez mesmo privilegiada, pelos documentalistas contemporâneos, o que representa uma modificação histórica. Uma fotografia inserida num livro ou exposta numa galeria não pode ser desprezada nem olhada muito rapidamente como o é tantas vezes nos jornais e revistas. Ao observador é exigido, mercê do suporte, um maior esforço de descodificação e uma maior atenção (ANDIÓN, 1993 apud SOUSA, 1998)

No lugar de reproduzidor fiel da realidade, de um capturador de instantes, o fotógrafo legitima seu lugar como autor. E neste papel, se dá ao direito de alcançar novos campos, ainda mais amplos que o da interpretação: o da ficção, da representação, da hiperssignificação (SOUSA,1998). A polissemia, que no caso da linguagem textual já é mais que admitida, passa a ser característica fundamental da linguagem fotográfica. Sousa cita a *Droit de Regard*, organização francesa fundada em 1990, que ajudou a elaborar o Manifesto dos Fotógrafos-Autores, no qual se reivindica:

O direito à subjectividade, a promoção da noção de autoria na foto, o controle sobre a edição e o *mise-en-page* (ou o *mise-en-scène* nas exposições), o direito à assunção da personalidade e do ponto de vista particular de cada fotógrafo no acto fotográfico, o direito do fotógrafo a implicar-se no fotografado. Ao fim e ao cabo, reivindicam o direito do fotógrafo a controlar a imagem e a mensagem que ela possa reflectir. (SOUSA,1998, p.127)

Por outro lado, é interessante constatar que ao mesmo tempo em que há maior controle, uma “carta de intenções” no ato fotográfico, a leitura da imagem também requer um receptor-autor. É ele quem finaliza, acessando seus próprios referenciais simbólicos, a feitura da imagem. Como explica o fotógrafo e antropólogo Fernando de Tacca, referindo-se ao livro

Droit de Regards, de Marie-Françoise Plissart e Benoît Peeters, “a narratividade fotográfica ganha nova dimensão, deixando de ser linear e anuncia-se como hipertexto. Nele, para compreender o fluxo, é necessário voltar às elipses que se apresentam até mesmo para o imaginário” (2007, p. 7). Sendo assim, o documentarismo fotográfico contemporâneo exige um leitor ativo.

3.1. O Documentário Imaginário

Durante o festival Foto Arte 2004, realizado em Brasília, o termo “Documentário Imaginário” foi proferido pelo curador canadense Chuck Samuels, da bienal internacional *Le Mois de la photo à Montreal*, como uma forma de se referir ao projeto *Paisagem Submersa*, realizado coletivamente pelos fotógrafos mineiros Pedro David, João Castilho e Pedro Motta, entre 2002 e 2007. *Documentaire imaginaire*, definiu ele, sobre o trabalho que reúne 13 ensaios fotográficos feitos entre os municípios de Berilo e Grão-Mogol, no Vale do Jequitinhonha (MG), que seriam inundados para a construção do lago da Usina Hidrelétrica de Irapé. Um total de 1.151 famílias seriam transferidas para outros locais.

O termo é utilizado pela pesquisadora Kátia Lombardi como uma proposição, uma tentativa de definir uma das novas possibilidades da fotografia documental contemporânea, cujos sinais iniciais são atribuídos aos fotógrafos Robert Frank e seu “*Les Américains*”, William Klein, Diane Arbus, como alguns dos pioneiros a romper com os cânones do documental moderno.

Na tarefa de estabelecer os contornos do Documentário Imaginário como uma forma de pensar e fazer fotografia, Lombardi utiliza, entre outras referências, o *Paisagem Submersa* (que foi editado como website e livro) e o livro *Silent Book*, do fotógrafo Miguel Rio Branco (1997). Ambos apresentam características em comum que dão mostras do que vem a ser esse gênero fotográfico.

A relação entre o referente e a imagem constitui um dos pontos centrais da diferença entre o Documentário Imaginário e a o documental moderno: no primeiro, esta ligação ocorre em grau bem menor, chegando em alguns casos à total abstração. Com isso, conseqüentemente, temos uma maior assunção da ficção no documental e uma maior utilização de elementos técnicos dirigidos a explorar esse caráter ficcional. Lombardi ainda afirma que há a prevalência da estética sobre o documento, além do desengajamento. No caso de *Paisagem Submersa*, apesar da temática abordar a relação do homem com a natureza e com suas raízes sociais; a perda desse referencial em detrimento do progresso (a instalação da

usina), os aspectos estéticos é que capturam a atenção do leitor.

A narratividade, como já citado por Tacca (2007), também é menos linear. Usando novamente o Paisagem Submersa como exemplo, temos treze narrativas diferentes, que podem ser vistas na ordem escolhida pelo leitor (sobretudo no site, já que o livro naturalmente já tem uma direção “preferencial” de leitura). No Silent Book, a ordem das fotos não é cronológica, causa-efeito, nem necessariamente temática. Há fotos agrupadas em conjunto (dípticos e trípticos) e seu sentido é construído também pelo leitor, que vai articulando as imagens e seus possíveis significados.

Detendo-se novamente no termo denominador do gênero, uma palavra chama a atenção: imaginário. Ela resume a ideia contida na definição, ao mesmo tempo em que gera um aparente paradoxo com a palavra anterior: documentário. O imaginário, de acordo com Juremir Machado da Silva, seria um reservatório que “agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras de vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar estar no mundo”. (SILVA, 2006 apud LOMBARDI, 2007, p. 72). Baseando-se no conceito de *trajeto antropológico* do antropólogo Gilbert Durand, Lombardi explica como se dá a expressão do fotógrafo através do documentário imaginário:

O imaginário orienta o trajeto antropológico do fotógrafo, que bebe de várias *bacias semânticas* em busca de armazenamento de dados para sua produção; em seguida, passa pelo *escoamento*, onde escolhe novas formas de trabalhar o conteúdo armazenado; organiza rios, ordenando-os mentalmente; e daí estabelece o seu próprio lago de significados, deixando brotar seus desejos, angústias e aspirações antes de apertar o botão. (2007, p. 72-73)

Essas imagens que compõem o repertório do fotógrafo, ou seja seu imaginário, podem ser acessadas portanto através das “representações codificadas da realidade” (TACCA, 2005). A representação simbólica, capacidade de todo o ser humano, serviria de elo, portanto, entre o homem e o entorno. Mesmo no documental moderno, o imaginário atua como mediador entre a imagem mental e a imagem produzida, no entanto, no documentário imaginário, essa passagem é feita de forma mais livre, mais explícita. Como afirmou o sociólogo francês Michel Maffesoli (2001), que “não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário”, conceituando imaginário, portanto, como uma instância geradora (mesmo que possa ser alimentada).

Para Durand, o imaginário atuaria em dois regimes: o diurno e o noturno. O primeiro organiza as imagens de forma bipolar, separando o universo em opostos. O segundo

unifica os opostos, de duas formas: sintética, que consiste em “suspender no tempo as imagens em uma narrativa” (dramatização) e mística, que são as configurações de imagem fusionais, que aplicado aos estudos literários e artísticos, seria representada pela antífrase (ironia) (DURAND apud ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009, p. 12). O regime diurno, seria equivalente à figura semântica da antítese. A estrutura sintética, equivaleria a hipotipose, figura de linguagem pela qual se evocam experiências visuais pela linguagem verbal detalhada. (DURAND apud ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009, p. 12)

Considerando essa proposição, Durand afirma que os mitos são a expressão privilegiada das imagens, sendo um “sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schèmes*, sistema dinâmico esse, que sob o impulso de um *schème*, tende a transformar-se em narrativa”. Por *schème*, Durand considera o “capital referencial de todos os gestos possíveis da espécie *homo sapiens*”. (ARAÚJO, TEIXEIRA, 2009, p. 10)

O schème – verticalidade, descida, queda, separação, junção, etc – “une os gestos inconscientes da sensoriomotricidade, entre os reflexos dominantes e as representações: os reflexos posturais que regem a postura vertical, os reflexos digestivos, de ingestão e expulsão de substâncias; e as posturas sexuais, que são determinados por uma rítmica corporal, constituem as principais classes de formação das imagens. (ARAÚJO, TEIXEIRA, 2009, p. 9)

Portanto, a raiz do imaginário está no nível mais primário, na matriz do ser humano. Derivam daí os arquétipos, ou *imagens primordiais*, como claro-escuro, puro-maculado, vida e morte. Para o psicanalista Carl Jung, por exemplo, no sonho o indivíduo não apenas passa sua “autobiografia” em revista, mas também transcende-a, chegando ao que há de arcaico em seu ser. O sonho seria a “reminiscência do Destino ancestral da espécie” (ARAÚJO, TEIXEIRA, 2009, p. 8). Por isso os arquétipos formam, para Jung, o chamado “inconsciente coletivo”.

Já os símbolos, por sua vez, já passam pelo processo do pensamento e é por meio deles que os arquétipos se expressam concretamente. Os símbolos são dados de cultura e sofrem influência também do ambiente (clima, fauna, vegetação). Assim, os mitos e ritos “revelam um tecido trans-histórico por detrás de todas as manifestações de religiosidade na história”, conclui Durand (apud ARAÚJO, TEIXEIRA, 2009, p. 8), baseado nos estudos do filósofo romeno Mircea Eliade, para quem as religiões se desenvolvem em torno de um conjunto de imagens simbólicas, que remetem ao mito e ao rito. Essa redundância do mito, explica Lombardi (2007), se aplica também ao universo dos sonhos e da narrativa da imaginação, sendo os três expressões do imaginário.

O documentário imaginário seria o espaço em que se apresenta o *mundo imaginal* de Durand (que é exatamente um lugar intermediário, híbrido, onde o mundo real e o da imaginação se mesclam). Esse “museu” de imagens vêm à tona, utilizando a técnica para construção da representação simbólica, que se materializa na fotografia. Lombardi exemplifica esta noção com o livro *Fiction* (2001), do fotógrafo israelense Michael Ackerman:

Nesse livro, Ackerman cria uma narrativa rica em imagens fantasiosas ao fotografar pelas ruas de Nova Iorque, Berlim, Katowice, Nápoles, Marselha e Paris. Para acentuar o clima de visões e alucinações de suas imagens, que nos fazem lembrar gravuras em água-tinta, Ackerman fotografou em preto-e-branco, explorando a textura granulada, o desfoque, além do excesso de movimento. O próprio título, *Fiction*, pode ser lido como uma provocação, partindo de um fotógrafo documentarista que trabalha nas ruas e cuja matéria-prima é extraída de um *mundo real*. (2007, p. 75)

Assim como o título do livro de Ackerman representa uma provocação, uma ironia, vejo os conceitos sobre o imaginário estudados neste trabalho como aplicáveis também não somente à fotografia, mas a temática abordada no ensaio fotográfico. O neopentecostalismo, como citado anteriormente, carrega consigo essa literalidade, o apego aos arquétipos e símbolos. Seus rituais demonstram de forma clara o tecido comum a todas as religiões e o retorno direto aos mitos. O ensaio fotográfico realizado, à luz dos conceitos estudados, soa quase metalinguístico, no que diz respeito a questão do imaginário, que se apresenta na forma de fazer (ou pelo menos, se aproxima) e também no objeto do fazer.

3.2.O livro fotográfico

O livro fotográfico não demora a nascer após o surgimento da fotografia: *The Pencil of Nature*, do inglês William Fox Talbot, inventor da calotipia (fotografia em negativo de papel) data de 1844 e que incluía 24 calótipos originais. O livro, enquanto suporte, tinha como principal função catalogar os usos que o invento de Talbot poderia ter.

Como não poderia deixar de ser, este livro está incluído no primeiro volume do livro *The Photobook: A History*, no qual o fotógrafo (e colecionador de fotografia) inglês Martin Parr e o historiador Gerry Badger fazem um percurso da história dos livros fotográficos. Ao todo eles destacam 220 edições, divididas em nove capítulos cronológicos apontando as tendências correntes nestes intervalos temporais. A seleção inclui clássicos, mas é um recorte mais subjetivo dos autores, considerando não somente a qualidade das fotografias, mas também a construção do livro enquanto objeto independente.

A função de arquivo, de álbum, constituiu uma das primeiras motivações da criação de livros fotográficos. Empolgados com a possibilidade de descobrir o mundo e documentá-lo, através da fotografia, surgiram diversos livros neste sentido, alguns claramente configurando “diários de viagem”. Como uma espécie de inventário, os primeiros fotolivros também se debruçavam sobre estudos de paisagem e topografia.

Entre meados do século XIX e início do século XX (por volta de 1912), a fotografia progride em qualidade tecnológica e os livros fotográficos seguem uma linha exploratória das possibilidades da fotografia como registro, abordando temas variados, indo da natureza a vida nas cidades. Paralelo a isso, Parr e Badger sinalizam uma corrente que aplica a fotografia a produção artística, enfatizando a arte pictorialista, abrangendo o período entre 1859 e 1933. Ainda na seara da experimentação, há ainda uma seleção de livros modernistas, com destaque para o futurismo. Nestes dois últimos grupos, até para atender a sobressalência da estética sobre o documento, é possível ver que os livros ganham maior consciência narrativa.

A partir da década de 30, predomina o modelo paradigmático da fotografia documental, com ênfase nos grandes temas, como a guerra e a miséria. Destacam-se fotógrafos como August Sander e Robert Capa. Em paralelo aos registros documentais/jornalísticos que denunciavam as mazelas do mundo, proliferam os livros de propaganda de regimes fascistas, dos projetos nazista e socialistas (União Soviética e China), estendendo-se até quase a década de 80. Já nos pós-guerra, temas como memórias de guerra, reconstrução (inclusive de identidades culturais) e ainda a revolução sexual.

Sem ainda findar a Guerra Fria, não se pode esquecer dos livros que marcam a transição entre a fotografia documental e a fotografia expressão: entre eles está o clássico *The Americans*, de Robert Frank, citado como referência neste memorial e o *New York*, de William Klein. Isso abre caminho para a produção contemporânea, que além de investir em novas temáticas e opções estéticas, tende a experimentar novas formas de apresentação do livro como objeto.

Mesmo diante de todo esse histórico, o próprio Martin Parr diz acreditar que dentro da história cultural da fotografia, o livro de fotos foi e continua sendo subestimado.

Falando como um fotógrafo, é um veículo para a fotografia que tem influenciado grandemente não só a mim, mas a muitos fotógrafos. Finalmente nesta última década tem havido um forte retorno do interesse no fotolivro”.

Talvez, Parr esteja apontando para as diversas possibilidades que o livro oferece, apesar de aparentemente, não permitir grandes inovações como objeto.

4.RELATO

4.1.A escolha do local

Foi um processo longo chegar até a Igreja Evangélica Salvação em Cristo, onde foi realizado o ensaio fotográfico. Usando a referência mística, poderia dizer que eu não escolhi o local, mas “fui escolhida” por ele. Inicialmente, as primeiras visitas foram feitas no Ministério Apostólico Ebenézer, localizado na rua Sérgio de Carvalho, via principal da região conhecida como Vale das Muriçoca, localizada entre o bairro da Federação e a avenida Vasco da Gama.

De ônibus, sempre passava pela porta dessa igreja e ela sempre me chamou a atenção. Pequena, como costumam ser essas igrejas pentecostais, mas sempre emanando um grande alarido. Associada à decoração, com tecidos dourados, amarelos, brancos e prateados nas paredes, poderia-se dizer que a igreja brilhava no meio da penumbra da Sérgio de Carvalho. Se a proposta fosse aceita, a localização da igreja uniria “o útil ao agradável”, já que fica próxima ao local onde eu estagiava, o Jornal Correio (instalado na Rua Professor Aristides Novis, na Federação, conhecida como Estrada de São Lázaro). De ônibus, chegaria em um intervalo de cinco a dez minutos na igreja.

A primeira visita ocorreu no início da segunda quinzena de maio. Era terça-feira, um dia de estudo bíblico, então as pessoas estavam sentadas, quietas, ouvindo o pastor – Antônio, vim saber depois. Por isso mesmo, a minha entrada foi inibidora: todos me olharam, inclusive o pastor, que me recebeu com um “seja bem-vinda”. Foi possível perceber imediatamente como essas igrejas são verdadeiras comunidades. Não só pelo tamanho do templo, todos se conhecem e um corpo estranho, mesmo que não rejeitado, é facilmente reconhecido. Isso não acontece na igreja católica, por exemplo, onde se pode entrar e sair anonimamente.

Sentei-me na última fileira e ao fim do culto, fui conversar com o pastor sobre a minha intenção. Fui orientada a voltar no próximo dia de culto (quinta-feira), que teria a presença da bispa, a verdadeira líder da igreja. Voltei novamente, como combinado, e pude acompanhar um culto à maneira pentecostal, do jeito que via pela janela do ônibus. Ao final, mais uma vez, me dirigi à bispa, uma senhora de cerca de 65 anos, baixa e mulata. Os cabelos, bem grisalhos, estavam presos em um coque. Ela estava vestida com um conjunto de saia e camisa branca que usava, me lembrou da crente fanática Joana, personagem da série (e filme) O Paí, Ó. Até a voz era bastante parecida.

Ela me recebeu de forma simpática, mas quando falei do ensaio, se mostrou desconfiada. Marcou uma nova conversa e pediu que acompanhasse o culto. “Como você pode falar do que você não conhece”, perguntou ela. Passei a frequentar os cultos diariamente. Durante esse período, estava sempre com a câmera na bolsa, mas não a utilizei em nenhum momento, porque ainda não tinha a autorização para fotografar. Aos poucos, comecei a me tornar um rosto conhecido pelos frequentadores, que em geral eram sempre os mesmos, eram poucos os visitantes.

Aproveitei o período “sem câmera” para observar a movimentação, me ambientar com os rituais e os gestos, com o espaço e a iluminação ambiente, saber a sequência de “atos” dos cultos e o principal: identificar as cenas com potencial fotográfico. Como disse para o professor Rodrigo Rossoni, orientador do projeto, “fotografei com os olhos”. Ao mesmo tempo em que foi frustrante não poder fotografar de fato, pude começar a criar uma linha, uma abordagem. Em um dia específico de culto, enxerguei um tríptico: ao chegar, colocaram um pouco de óleo nas minhas mãos e nas mãos das pessoas que iam chegando. O óleo era azul e translúcido, deixando ver os riscos da palma da mão. Na segunda cena, observei um homem, que estava praticamente em minha frente e que sempre tinha manifestações fortes durante os cultos. Neste dia, vestido com uma camisa de algodão, suou bastante, como sempre. Dessa vez, por conta do tecido fino, a camisa ficou ensopada de suor. Em suas contorções, do transe em que se encontrava, formavam-se veios na camisa. Por fim, uma mulher chorou muito durante o culto. Os olhos vermelhos, o rosto molhado, ao ponto que já não se distinguiam os riscos das lágrimas.

Batizei mentalmente essas três cenas de “Trilogia da Água”. Em comum, um elemento “líquido”: o óleo, o suor, as lágrimas. Além da aproximação visual, uma aproximação por conteúdo: todas as imagens (mentais, obviamente), expressavam o aspecto carnal, físico do ritual religioso pentecostal. Conversei com o professor Rossoni sobre seguir por essa abordagem, fragmentando o ensaio em conjuntos, dípticos, trípticos, entremeando imagens individuais. Havia também, por sugestão do professor, a ideia de uma série de retratos.

Neste momento, cabe mencionar uma das referências visuais do projeto, o trabalho do fotógrafo Miguel Rio Branco. Desde que tive o primeiro contato com seu trabalho, sempre me identifiquei com o gosto pela saturação alta e pela subexposição. Pesquisando mais a fundo para o trabalho, ele voltou como uma referência direta, através da leitura da dissertação “Documentário Imaginário”, de Kátia Hallak Lombardi, pelo uso da narrativa fragmentada,

fugindo da linearidade.



Figura 1: Sem título, Miguel Rio Branco, 2001



Figura 2: Sem título, Miguel Rio Branco, 2001



Figura 3: Sem título, Miguel Rio Branco, 2001

As três imagens selecionadas abrem, na sequência em que foram apresentadas, o livro *Entre os olhos, o deserto*, publicado em 2001 pela editora Cosac & Naif. Os dois trípticos (e a terceira imagem, que está disposta em três páginas) já são uma pequena amostra da construção da narrativa realizada por Rio Branco na composição dos seus livros. Cada um dos conjuntos já carrega em si uma relação, suposta até mesmo pelo título do livro. Em sequência, elas estabelecem outras relações, cuja leitura também é feita pelo receptor, que pode ou não coincidir com o caminho estabelecido pelo autor.

Nascido na Espanha (Ilhas Canárias) em 1946, Miguel Rio Branco é também pintor autodidata e escultor, além de fotógrafo. Entre os livros que lançou – estão entre eles *Dulce Sudor Amargo*, 1985, *Nakta*, 1986, *Miguel Rio Branco*, 1998, *Silent Book*, 1998 – pode-se observar que seu trabalho tem grande unidade, tanto nos temas abordados, quanto na estética adotada. Em suas fotografias, é comum encontrar fragmentos da vida humana nos seus aspectos mais íntimos: a dor, o sexo e a morte. Isso fica patente, por exemplo, na série Pelourinho, realizada em 1979 na região do Maciel, bastante associada à prostituição. No ensaio, as marcas do tempo aparecem na degradação das casas, manchadas e desgastadas, no rosto e nas cicatrizes dos fotografados, nos onipresentes cães de rua, que mimetizam os homens e nos rastros espalhados pelas ruas: papéis jogados, pedaços de tecido, etc. Esteticamente, o fotógrafo trabalha basicamente com cor, explorando ao máximo a saturação, contraste, as baixas luzes e as texturas, criando atmosferas que remetem tanto ao universo cinematográfico e pictórico, quanto ao mundo interior dos indivíduos.

Além de já serem alguns dos elementos visuais que já me agradavam, o uso da cor se aplica bem ao imaginário pentecostal, que chega a ser *over* no uso do colorido, que se apresentam na decoração das igrejas (por muito tempo, um grande tecido verde limão quase fluorescente forrava uma das maiores paredes da Igreja Evangélica Salvação em Cristo); nas roupas utilizadas nos momentos rituais (“o manto”, que consiste em vestes compridas, muitas vezes feitas em tecidos brilhantes) e até mesmo nas roupas comuns dos frequentadores, que possuem um colorido comum às peças vendidas no comércio popular. Não poderia deixar de representar essa festa das cores, que muitas vezes parece sem sentido a quem vem de fora, mas que muito me interessa em seu caos.

No Ministério Apostólico Ebenézer, as cores também gritavam – mais particularmente no abuso do amarelo, branco, dourado e prateado. Um repertório cromático e imagético rico, mas que infelizmente, não pude utilizar. Após algumas semanas (cerca de três) frequentando a igreja, percebi que a bispa não autorizaria a realização do ensaio, exatamente por ser realizado com alguém de fora, um não-crente.

Uma vez confirmada a minha desconfiança, fiquei muito frustrada. Já tinha me ambientado no local, o que, inclusive, me ajudou a criar uma linha de abordagem. Além disso, acabei me afeiçoando ao lugar e às pessoas, que quase diariamente, faziam parte da minha rotina. Dividi essa decepção com meu pai, que decidiu ajudar na procura de outro local. Ele quis me levar em uma igreja que ele conhecia, próxima ao Bairro Guarani, mas ela estava fechada. Terminando de descer a ladeira, ele encontrou a Igreja Evangélica Salvação em

Cristo e já iniciou uma conversa com a pastora Greyse, enquanto eu chegava.

Esperando o culto encerrar do lado de fora, para conversar com a apóstola sobre o projeto, já me chamaram atenção os panos azuis, claros e escuros, que cobriam as grades da igreja. Do interior, oculto pelos tecidos, o som frenético de tambores que remetiam aos toques de candomblé. Muitas pessoas falando e cantando, emitindo sons desconexos às vezes. Ao nosso lado, mais ou menos alheios ao som da igreja, mecânicos de uma pequena oficina vizinha à casa, trabalhavam tranquilamente. Era sábado e como soube depois, dia de culto de mistério, o mais “animado”.

Ao finalmente conseguir falar com a apóstola, ela imediatamente permitiu que eu começasse a fotografar. Sempre sorrindo e com grande doçura no olhar. Aquela receptividade me espantou. “Há dez anos, tive uma visão de que viria aqui uma jornalista fazer um livro sobre o ministério. Você acredita? Tá gravado”, explicou ela. E assim, no primeiro dia de culto depois da conversa, comecei a fazer as fotos. Os integrantes da igreja também me receberam bem, de forma tranquila e deixaram-me à vontade. Os cultos são registrados em vídeo e foto pela pastora Greyse e credito a isso o relativo conforto com que os membros convivem comigo desde o início.

4.2. Condições de luz e equipamento

O ensaio fotográfico foi feito em digital, utilizando uma câmera Canon 40D e duas objetivas: uma Kalimar Macro 28mm f 2.8 e uma Carl Zeiss Planar 50mm f 1.4, ambas manuais. Como a Kalimar é originalmente produzida para câmera analógica, a utilizo com um anel adaptador Pentax-Canon, que adapta objetivas com mount de encaixe (de rosca, no caso) com diâmetro externo de 42mm – as chamadas M42. Já a Carl Zeiss Planar é objetiva de uma série produzida especialmente para baioneta Canon EOS, criada pela Zeiss para atender a procura pelas lentes adaptadas. Por ter abertura máxima maior, a Planar foi usada preferencialmente.

O uso das objetivas adaptadas se deve apenas às circunstâncias: já as utilizo há alguns anos, porque oferecem, a um baixo custo, o resultado de lentes produzidas para as câmeras digitais a preços muito elevados – como é o caso das lentes claras da Canon. Elas ainda, muitas vezes, tem características ópticas singulares de contraste, volume e desfoque, por exemplo.

O segundo motivo de escolha das lentes foram as condições de luz no local. Optei

por não usar flash, para interferir menos no transcorrer da cerimônia, deixando os frequentadores mais à vontade. Tive então que lidar com a iluminação disponível na igreja. O ambiente é iluminado por cinco lâmpadas fluorescentes, resultando em uma luminosidade insuficiente. Os tecidos em cores fortes e o piso escuro também não ajudam a refletir a luz, resultando em um ambiente mais escuro. O salão não possui janelas, apenas a porta de entrada, que permite a entrada de luz do sol durante o dia e da iluminação dos postes da rua à noite.

Os primeiros testes de exposição foram feitos com a Kalimar e a câmera ajustada para ISO 800, resultando em muito ruído, grande perda da nitidez e cores mais “lavadas”. Percebi então, posteriormente, que a Zeiss me proporcionaria maior flexibilidade e possibilitaria usar o ISO 400, que ainda apresenta ruído, mas é uma alternativa possível na condição de pouca luz que encontrei.

Quanto à escolha da distância focal das lentes escolhidas, 28 e 50mm, a motivação foi, basicamente, a possibilidade de conseguir maior aproximação. Como utilizo a 40D, cujo sensor não é *full frame*, a grande-angular acaba sendo equivalente a aproximadamente 45mm, funcionando quase como uma lente normal quanto ao ângulo de visão. No entanto, ela mantém certa distorção característica, altera ligeiramente os elementos de perspectiva, deixando uma sensação de certa desconexão com a realidade. No caso da 50mm, a equivalência da área de cobertura é de uma 80mm, funcionando como uma tele “curta”. Essa objetiva permite maior agilidade quando o assunto não está tão próximo sem causar um achatamento tão grande da imagem. Ao mesmo tempo, conserva a luminosidade típica das 50mm.

4.3. Men at work

A primeira visita à igreja, já para fotografar, foi um pouco tensa. Um dos motivos foi o fato de, apesar de ter sido bem recebida, não estava familiarizada com o ambiente, com as pessoas e com a rotina da cerimônia religiosa. Sou tímida – péssima característica para um fotógrafo – e isso já é um constrangimento a mais quando se trata de circular pelo salão enquanto o culto transcorre. Por isso, as primeiras fotos foram também acanhadas. Circular sem interferir no culto exigia que certa invisibilidade, que só viria após os membros e frequentadores da igreja se acostumarem a minha figura. Por outro lado, somente quando a minha inadequação ficasse tão perceptível.

Decidi então ter uma postura mais ativa e segura, sem me preocupar muito se

estavam reparando o ato de fotografar ou mesmo o que estava fotografando. Com isso, consegui deslocar-me melhor no interior da igreja. Isso não resultou apenas de uma mudança de atitude, mas também de um maior conhecimento do funcionamento dos cultos. Procurava chegar cedo, antes de começar o culto, com os membros da igreja ainda arrumando as coisas. Esse intervalo de tempo possibilitava ajustar o equipamento com calma, conversar com as pessoas e permitir que elas me conhecessem melhor, sem me enxergar apenas como “a fotógrafa que vem aqui, tira a câmera da bolsa e começa a fotografar”.

Durante esses momentos, a postura diante da presença de uma câmera era diferente, principalmente dos jovens: eles pediam para ver a câmera, elogiavam o tamanho, o peso, pediam retratos ou até mesmo para usar a câmera. Relatando os bastidores com o professor Rodrigo Rossoni, discutíamos a possibilidade do ensaio ser uma série de retratos. Cheguei a buscar referências teóricas sobre o retrato e a pose, com destaque para o livro *Identidades virtuais: Uma leitura do retrato fotográfico*, da historiadora e crítica de arte Annateresa Fabris.

Refletindo porém sobre os meus objetivos com o ensaio, percebi que gostaria de persistir na ideia dos fragmentos. Em conjunto, através de interrelações construídas na edição, contariam **uma** “história” sobre a fé pentecostal. Que história seria essa exatamente? Era a pergunta que me fazia todos os dias. Sabia, na mente, o que queria fotografar. Não sabia expressar em palavras, porém. Neste sentido, uma das leituras mais importantes foi a dissertação de Kátia Lombardi, *Documentário Imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*. Ao entender a proposta do “documentário imaginário”, tive embasamento teórico para o caminho que desejava percorrer.

Penso em uma referência que citei ao professor Rodrigo Rossoni, ainda na fase do projeto: o fotógrafo Robert Frank. Seu trabalho sempre chamou minha atenção. No caso específico de *The americans*, seu livro mais famoso, me encanta como ele é um relato pessoal, como um diário de viagem, um bloquinho de notas, sobre os Estados Unidos. Na verdade, mais do que isso, sobre o *american way of life*. É fotografar o intangível.



Fig. 4: Café, Beaufort, South Carolina, Robert Frank, 1955



Fig.5: Ranch Market,Hollywood, Robert Frank, 1955-56



Fig.6: Public Park, Ohio, Cleveland, Robert Frank, 1955

Apesar de trabalhar com preto e branco, o ensaio de Frank é uma referência importante. Kátia Lombardi o cita como um dos precursores da fotografia documental contemporânea, representando uma ruptura com os paradigmas moderno. Nas três fotos destacadas, podemos ver situações que a primeira vista são banais mas que revelam algo de incongruente, que prende o olhar e nos faz viajar. No aspecto dos fatos, podem pouco representar sobre o cotidiano dos EUA. Mas constroem uma narrativa sobre esse “ser americano”, que mescla a visão pessoal do imigrante suíço Frank com o imaginário do leitor das imagens. Um passeio muito mais sentimental do que turístico.

Aplicando essa percepção a meu trabalho fotográfico, direcionei o foco para as situações-vestígios, em que os rastros da intensa atividade e expressão de fé são muito mais significativas do que as situações explícitas de religiosidade. Durante todo o período em que frequentei a igreja, fiz alguns registros objetivos dos fatos ocorridos no templo. Em outros momentos, oscilei para julgar a validade entre uma e outra cena mais “óbvia”, em que as imagens seduziam pela força formal, mas não se encaixavam na proposta do trabalho.



Fig. 7: Sem título, ISO 500, f/2.2, 1/40 segundos, Luana Ribeiro, 2013

A imagem acima chegou a fazer parte das fotografias selecionadas até a primeira versão de diagramação do livro. Instigada pelo professor Rodrigo Rossoni, reconheci que, de fato, essa imagem era vazia dentro da linha narrativa que queria construir, estando ali por ser apenas “impactante” a um primeiro momento: as mãos ocupando grande parte do enquadramento, o volume ressaltado pelo óleo, o gesto que remete explicitamente a ritualidade.

Essa imagem ainda exemplifica as pouquíssimas fotos onde interfeiri no contexto da cena, pedindo para que o dono da mão a mostrasse para a câmera. Lembro-me de ter

interferido em outras duas vezes: em uma delas, em meio a um retrato, a moça fotografada, a obreira Néia, fechou os olhos. Ao ver o resultado, pedi para que continuasse posando para mim de olhos fechados. Em outra ocasião, em que frutas estavam sendo servidas para os fiéis, tentei fotografar uma mulher que segurava duas frutas, uma em cada mão. Ao perceber minha tentativa, ela posou para mim e eu “aceitei” como uma abordagem eficiente.

Tirando essas exceções, as fotografias foram resultado de instantâneos. Conforme desenvolvido pelos autores referenciados neste memorial, não existe, no entanto, um relato ingênuo, um retrato fiel da realidade. Primeiro, há a minha interferência na manipulação dos elementos formais e técnicos: enquadramento, composição, exposição, etc. Em segundo plano, existe também um jogo que se estabelece entre o fotógrafo e o fotografado. Por mais acostumado que se esteja a presença da câmera, o fotógrafo nunca é de todo “invisível”. Muito pelo contrário: a consciência da câmera altera a postura, seja no esforço de não olhar ou se manter “natural”, ou seja no intuito de ser olhado e ser fotografado.

Vale ressaltar que não se trata aqui de uma encenação, no sentido de fingir os atos e situações que transcorrem na frente da objetiva. Mas sim de uma certa intuição estética, no fazer real – mas, porque não, fazer mais bonito. Está no retardar o passo, para ajudar o foco, no se aproximar, no entrar no campo de visão da câmera; está no soltar de cabelos, no rodopio mais sinuoso da saia, na entrega maior ao ato de fé. Em alguns momentos, percebi o estabelecimento deste “cortejar”. Inicialmente, fiquei confusa, pensando se isso não macularia, de certa forma, a autenticidade da cena. No fundo, a ilusão do status de prova da fotografia sempre acaba nos tomando de vez em quando. Refletindo mais profundamente, com o apoio da bibliografia utilizada, me dei conta de que isso não ocorre.

Percebi que essa preocupação estética é anterior à presença da câmera. Citei o rodopio da saia e lembro-me do manto, nome das vestes compridas usadas por quem participa da obra, ou seja, bispos, pastores, missionários, obreiros, etc. Normalmente essas roupas, no caso das mulheres, sempre tem uma saia rodada. Isso remete ao imaginário comum das vestimentas do tempo bíblico, mas também causam efeito durante os momentos de dança. Uma das fotos selecionadas para o livro mostra um detalhe de um manto, com babados na região do colo. Esse detalhe fala bem sobre esse estilo de peça – um signo importante, com significado religioso. Nem todo mundo pode vestir o manto; é preciso honrá-lo. Não à toa, a dona do vestido pretende abrir uma loja somente para vender “roupas para crente de mistério”. O fato de minha atenção ter se voltado para ele, soou como um sinal de eficiência, um sinal de que o negócio deve prosperar.



Fig. 8: Sem título, ISO 500, f/2, 1/50 segundos, Luana Ribeiro, 2013

Aos poucos, fui refinando mais a abordagem utilizada, de forma que já ia para os cultos em busca de coisas específicas e selecionando mais os assuntos. Isso não se traduz em rigidez: foram justamente nas últimas semanas que resolvi experimentar mais durante os momentos de dança, reduzindo ainda mais a velocidade e consegui, em minha opinião, passar melhor a vibração ao meu redor. Em certas etapas do culto, o clima é de um verdadeiro êxtase coletivo: todos dançam, giram pelo salão; as cadeiras são recolhidas para os cantos e a porta é abaixada até cerca de 30 cm do chão. Sem janelas, sem ventilador e com tanto movimento, os sons se concentram e todos suam com o calor. Essa atmosfera deixa o corpo suscetível aos eventos da mente – ou do espírito. Após uma dessas sessões, a apóstola Joselita pontuou que “não tem que ter ventilador, o culto pentecostal é isso mesmo, o calor humano”.

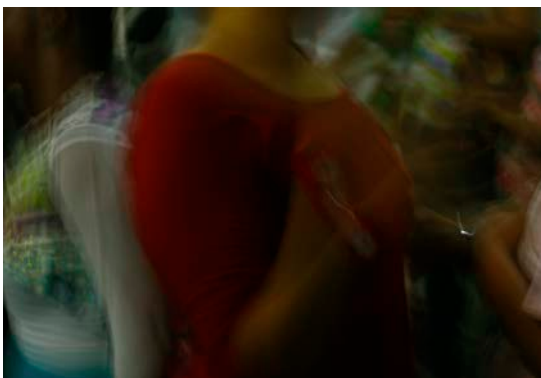


Fig. 9 e 10: Sem título, ISO 200, f/2.8, 1/3 segundos/Sem título, ISO 320, f/2.8, 1/6 segundos, Luana Ribeiro, 2013

4.4. Seleção e edição do material

A etapa de seleção e edição do material foi ocorrendo ao longo de todo o processo. Intuitivamente, desenvolvi algumas estratégias para organizar o fluxo de trabalho. Um aspecto da seleção se dava em um nível micro: durante as próprias visitas à igreja, já ia percebendo as fotos que chamariam minha atenção em um momento posterior. Ao chegar em casa, já ia analisando as imagens, testando tratamentos, selecionando as melhores do dia.

A cada semana, reunia um conjunto de fotos para imprimir pequenas provas, em 10x15 cm, para verificar se as mesmas funcionavam no papel. Observar uma imagem no monitor é diferente de examiná-las no papel – e considerando que este seria o suporte para as fotos, é importante fazer essa transposição.

Outro aspecto da impressão é o fato de poder melhor visualizar as fotos em conjunto. Considerando que o produto a ser realizado era um livro – era sempre lembrada disso pelo professor Rodrigo Rossoni – foi preciso começar a pensar cada fotografia não apenas como discurso, mas também como unidade de discurso dentro de uma narrativa. Na definição das características de um ensaio fotográfico, as pesquisadoras Beatriz Cunha Fiúza e Cristiana Parente estabelecem que é necessário:

Estruturar e definir sua edição e apresentação, ou uma versão destes elementos, ainda que sejam posteriormente alterados. Pode ser formado por uma ou mais fotografias, sem limite de números, contanto que seja um recorte de uma produção fotográfica, que exista uma reflexão sobre sua edição e uma coesão entre as imagens (2008, p.173)

A medida em que avançava no desenvolvimento do ensaio, muitas fotos descartadas inicialmente foram posteriormente selecionadas, enquanto outras que ocupavam um lugar na edição final desde sua feitura foram eliminadas. Quanto mais vai se produzindo, há uma mudança de percepção sobre uma imagem, como se ela passasse por um tempo de maturação. Essa mudança não foi arbitrária, mas nasceu de alguns fatores, entre eles, a convivência e maior conhecimento prático sobre a rotina da igreja e sobre os sentimentos de fé das pessoas que a frequentavam.

No relativamente curto período em que frequentei a igreja, ocorreram diversas surpresas na vida desta comunidade, entre elas a saída de membros queridos e extremamente participantes foram retirados da congregação em apenas uma semana, após uma série de atitudes ter vindo à tona. Não sei muito sobre os motivos concretos dessa cisão, mas diante de algumas situações que presenciei, já percebia que conflitos estavam próximos de ocorrer.

Sinais destas discordâncias eram manifestas verbalmente durante o culto, seja em repreensões diretas ou indiretas. De outra forma, elas apareciam mesmo através de um olhar, troca de olhares, um sorriso de cumplicidade, cochichos. Ações e reações. E boa parte delas, ficou claro, que entre as causas estavam conflitos internos, pessoais. A vida do crente é cheia de interdições e renúncias e, paralelamente, da exigência de grande participação da vida da igreja. As comunidades são bastante fechadas e de certa forma, se vigiam, para que as “ovelhas” não se percam. Essa vigilância é potencializada pelas redes sociais, que permitem saber mais facilmente o que as pessoas estão fazendo e com quem se relacionam.

Saber da dupla vigilância – a terrena e a divina – e equilibrar isto a toda a renúncia, à separação do mundo deve ser difícil, penso. Em algumas das fotos realizadas, algumas integrantes do livro, vejo também as marcas dessa luta interna entre o que é instinto, o que é aprendido (as posturas adotadas dentro do ambiente do templo); entre o que esperam de si e o que se tem a oferecer; entre o status que se almeja e o que se possui. Vejo os vestígios nas imagens, mas entendo que isso acontece devido a minha vivência no local, somada ao meu próprio imaginário sobre a fé pentecostal. Considerarei tais aspectos nos momentos de edição.

4.5. Elaboração do livro

Ainda teorizando sobre a questão do ensaio fotográfico, Fiúza e Parente o consideram um “texto imagético, temático, configurado a partir das experiências próprias do autor e de suas pesquisas sobre o assunto” (2008, p.. Fazendo uma analogia com um texto verbal, as fotografias teriam a mesma função das palavras: posicionadas de modo diferente, elas dão sentido diferentes aos períodos (ou até mesmo passam a não fazer sentido).

Prosseguindo na comparação, é preciso não somente agrupar as fotos de forma a construir sentido, mas saber o que se deseja expressar. Mais do que isso, é preciso saber como expressar: de forma mais didática? Por metáforas? De forma explícita ou sutil? Não apenas com palavras é possível criar “figuras de linguagem”.

Inicialmente, pensei em fazer uma sequência temática, como já citado neste memorial, inspirada na “trilogia da água”. Há uma grande fetichização dos objetos, todos parecem ter um significado e uma ritualidade por trás. No entanto, achei que essa divisão resultaria muito esquemática. Por outro lado, já sabia que não desejava uma sequência cronológica, como se faz em álbuns de eventos, como formaturas, aniversários, etc.

Portanto, antes de partir para a edição do livro, resolvi fazer uma espécie de

storyboard. Da mesma forma que as fotos impressas, seria uma maneira de visualizar melhor como as imagens funcionavam em conjunto e mais do que isso: se esse conjunto funcionava em relação ao suporte, no caso, um livro. A ideia surgiu após identificar algumas “duplas”, ou seja, fotografias que soavam indissociáveis da outra, que se mostravam dependentes de alguma forma. A primeira dupla a surgir foi esta:

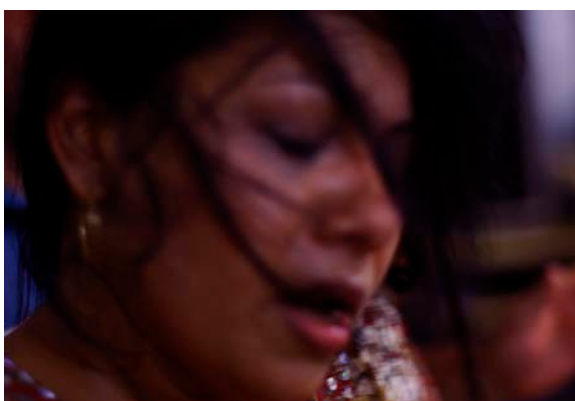


Fig. 11 e 12: Sem título, ISO 500, f/1.8, 1/40 segundos/Sem título, ISO 400, f/2.8, 1/160 segundos, Luana Ribeiro, 2013

Na primeira foto, seguindo o sentido preferencial de leitura, temos uma mulher com os cabelos desfeitos, alguns fios grudados no rosto. Vemos que ela está em movimento e o fato de estar fora de foco reforça isso. De olhos fechados e boca entreaberta remete a cansaço ou esforço, mas também a prazer. Seu rosto toma boa parte do enquadramento e nos permite dessa forma estar tão próximos a ponto de sentir certa invasão de privacidade. Lembro-me bastante desta mulher, que passou praticamente metade do culto assim, em transe. Seu corpo estava em bastante atividade, rodopiava o salão, tremia, rodava sobre si mesma com muita força, ajoelhava e punha a cabeça no chão. Seu entusiasmo chamou a atenção da apóstola, que lhe previu uma missão especial na obra de Deus.

Na segunda foto, uma pessoa de costas também ocupa quase todo o enquadramento, bastante fechado em seu corpo. É possível perceber que trata-se de um homem, ainda que não se possa ter muitas informações sobre ele. Muito suado, sua camisa gruda no corpo e torna-se transparente, revelando pedaços de sua pele. As marcas de seu movimento se imprimem na camisa e também é possível ver que um dos seus braços está virado para trás.

Em ambas imagens vejo ligações imperdíveis: são duas pessoas, um homem e uma mulher, o elemento humano domina as cenas; suas cores, puxando para o vermelho; as marcas

de movimento, de atividade corporal. Uma carnalidade que acaba remetendo ao erotismo. O que intriga é essa sensação estar ligada a imagens que sabemos ser de atos religiosos e por isso mesmo, fazem todo sentido. Elas expressam o lugar que o corpo tem dentro da igreja, como um espaço de utilidade. O corpo é entregue à vontade de Deus e é usado pelo próprio crente para alcançar o sublime.

Se essas duas imagens estão unidas por analogia, outras duplas foram agrupadas por antítese. É o caso das duas fotos que seguem:



Fig. 13 e 14: Sem título, ISO 500, f/2, 1/50 segundos/Sem título, ISO 400, f/2, 1/60 segundos/Luana Ribeiro, 2013

A oposição, nesse caso, se dá mais por fatores estéticos. Há uma mudança brusca de cor, literalmente até, se considerarmos que é uma cor fria seguida de uma cor quente e que se localizam praticamente contrárias no círculo cromático. Além do próprio choque de cor, que já funciona como transição, temos uma série de conexões: o tecido brilhante do tecido se afina com o material furta-cor das pétalas. O movimento dos babados do vestido, que ocupam praticamente todo o retângulo da foto, remetem às ondulações das pétalas das flores. Há ainda uma coincidência de assunto, no plano objetivo: tanto o detalhe do vestido quanto as flores são adornos. Em um plano mais subjetivo, ambas falam sobre a estética *kitsch* que pode ser facilmente encontrada nas igrejas.

Fiz o storyboard de uma maneira bastante simples, em folha de papel ofício A4, os desenhos feitos com caneta. As páginas foram dispostas na vertical de duas em duas, sem preocupação com a sequência. Abaixo dos desenhos das fotos, fiz uma espécie de paleta de cores. Com as “duplas” montadas e suas respectivas cores, ficaria mais fácil conseguir criar a coesão da narrativa.

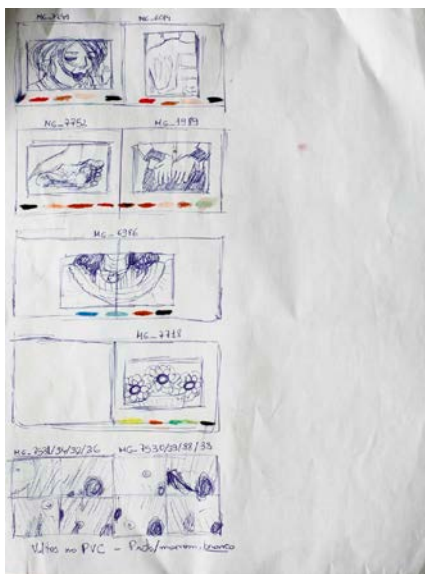


Fig. 14: Storyboard 1



Fig. 15: Storyboard 2

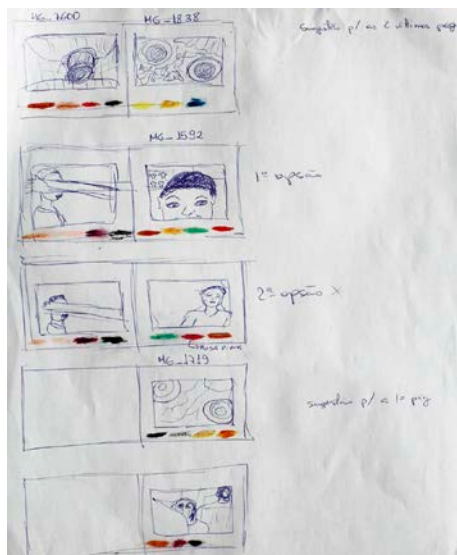


Fig.16: Storyboard 3

Comparando o livro com o *storyboard*, pode-se ver que muitas fotos foram eliminadas, apesar de algumas “duplas” terem se mantido. Inicialmente, o projeto do livro foi desenvolvido no programa de editoração InDesign CS5 para impressão pela empresa Indimagem. Devido ao alto custo por página, eliminei algumas fotos e páginas de respiro, o que acabou “mutilando” o projeto. Mudando para a empresa Blurb, os custos ficaram menores, o que permitiu liberdade para compor o projeto.

O livro foi idealizado inicialmente para ter o formato de 20x20 cm, e com a mudança para o Blurb, adotei o formato 18x18 cm. A escolha de um formato menor foi feita de forma consciente. Além de ser facilmente manuseável, o tamanho do livro impõe uma

posição de leitura. Livros grandes, monumentais – como muitas vezes costumam ser os livros de fotografia ou de artes visuais em geral – precisam geralmente estar em um suporte e condicionam o leitor a uma atitude mais contemplativa (como quem vê uma paisagem, ou uma exposição), mais distante (até para ampliar o campo de visão) e por isso mesmo acaba sendo mais dispersa. Por poder ser folheado de forma mais próxima, a leitura é muito mais pessoal, no sentido de exigir uma maior concentração do olhar em um área de abrangência menor. Acredito que esse formato permita uma maior interiorização, ampliando o sentido de intimidade que foi buscado com o ensaio.

No seu livro “Uma História da Leitura”; este sim, um livro grande, não muito confortável de ler; o escritor argentino Alberto Manguel fala sobre como as posições do corpo afetam a própria leitura.

De todas as formas que os livros assumiram ao longo do tempo, as mais populares foram aquelas que permitiam ao leitor mantê-lo confortavelmente nas mãos. Mesmo na Grécia ou em Roma, onde os rolos costumavam ser usados para todos os tipos de textos, as cartas em geral eram escritas em pequenas tabuletas de cera reutilizáveis, protegidas por bordas elevadas e capas decoradas. (MANGUEL, 1997, p. 152)

Confesso que sempre nutri certa distância dos “livraços”, ao mesmo tempo em que via nos tamanhos menores um certo charme da discrição, da descoberta. Sei, por outro lado, a percepção sobre os formatos do livro pode variar e está relacionada também a história do leitor, como se percebe na discussão gerada pelo artigo *O que queremos de um livro de fotos?*, publicado em maio deste ano na revista cultural *Continente*.

No artigo, a jornalista Adriana Dória Matos discute a questão que dá título a postagem do blog, tomando como exemplo dois livros fotográficos recentes: *Você está feliz?*, de Miguel Rio Branco e *Welcome Home*, de Gui Molhallet. As críticas feitas ao primeiro livro dizem respeito a espessura do livro, que não permite a perfeita visualização no miolo das páginas duplas. Tive essa mesma sensação quando folhee o livro em uma livraria e me perguntei qual seria o sentido que Rio Branco queria construir com isso e também com uso de papel-bíblia.

Já no caso de *Welcome Home*, a jornalista reclama do tamanho pequeno das fotos - “a maioria não passa do tamanho de uma polaroid” - em relação às páginas, fazendo com que se percam os detalhes e texturas que são percebidos quando se veem as fotos no site do fotógrafo, por exemplo. Apesar de sua percepção, os extensos comentários do texto mostram perspectivas diferentes. A própria autora do post, em uma resposta, afirma que a intenção do autor era de um resultado mais acolhedor. Para outros, o tamanho não influencia.

No que diz respeito ao tamanho, a principal referência foi o livro *West Side Story*, da fotógrafa espanhola Cristina de Middel, que assim como *Shekinah*, tem 18x18 cm. Com esta dimensão, muitas fotos são dispostas em páginas duplas, dando-lhes maior amplitude quando necessário. Cabe ressaltar que a escolha do tamanho também estava condicionada a plataforma de impressão (no caso do Blurb, são exatamente 18x18), caso contrário poderia utilizar 20x20 cm (como no caso da gráfica Indimagem) ou até mesmo 20x25 cm, um formato “quase” quadrado.

Neste tamanho, o livro apresentou grande afinidade estética com o *Silent Book*, de Miguel Rio Branco. A semelhança acabou se reforçando pelos tons densos das imagens que o compõem. Como já foi citado, o trabalho do fotógrafo é uma referência para mim, justamente por, de alguma forma, me identificar com algumas de suas escolhas. *Shekinah*, assim como *Silent Book*, também não utiliza textos no encadeamento das imagens – no caso do meu trabalho, acredito que os textos dariam um caráter mais didático e informativo, que distanciaria o leitor de uma fruição mais livre.

Dentro dessa mesma linha, temos também o livro *Laróyé*, do fotógrafo baiano Mario Cravo Neto, que imerge no universo mítico em torno da figura do orixá Exu. O encadeamento das imagens também é semelhante ao de *Silent Book*, de modo que uma imagem introduz a outra e esse sequenciamento é que vai “costurando” uma interpretação. Há também, entre os dois livros algumas opções estéticas que marcam também uma ruptura com a estrutura clássica do documental moderno. Essa influência está presente no meu trabalho.

Outro aspecto a ser pensado, após o tamanho, foi a questão da cor de fundo das páginas. Considerei apenas duas opções: o preto ou o branco, já que as fotos são em sua maioria carregada de colorido. Escolhi o preto por conta da saturação das cores e pela exploração das baixas luzes. A cor branca daria destaque por contraste, o que faz a imagem “gritar” mais nas páginas do livro. No caso do preto, o limite entre o retângulo fotográfico e o fundo é mais tênue, principalmente nas fotos mais escuras. Isso gera uma leitura menos sobressaltada e mais fluida, reforçando um certo caráter de “imersão” e uma atmosfera de densidade.

Por fim, considerando um ensaio (e mais ainda um livro) como um “texto imagético”, é preciso pensar na pontuação, função exercida neste caso pelas páginas de respiro. Elas foram posicionadas de forma a exercerem essa função, assim como uma vírgula, um ponto de continuação ou parágrafo. No caso das páginas duplas de respiro, soam sempre como a inauguração de um novo “capítulo”. As páginas duplas simples são pausas breves,

além de servirem de apoio para imagens que, dentro da narrativa, funcionem isoladamente, em não em “duplas”, conforme expliquei anteriormente.

Durante todo o processo, além da pesquisa teórica, vi muitos livros fotográficos, como uma forma de depurar o olhar. Já era um hábito que tinha, pois gosto de livros em geral e livros fotográficos, mas, desta vez, fui às livrarias da cidade com o objetivo específico de “estudar” suas composições, entender suas linhas narrativas e entender como a sequência gráfica trabalhava a este favor. Uma ferramenta muito interessante e prazerosa também foi o site *Have a nice book*³, um projeto criado pelos fotógrafos espanhóis Yosigo (Jose Javier Serrano) e Salva López que selecionam livros fotográficos e postam vídeos, folheando-os. Foi uma forma de ampliar ainda mais o repertório de livro de fotos, já que a seleção inclui desde grandes sucessos (como o já esgotado e genial *The Afonauts*, da também espanhola Cristina de Middel), autopublicações e fanzines.

3 <http://haveanicebook.com/>

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após meses de preocupação e ansiedade, concluir o livro fotográfico *Shekinah* é algo muito gratificante e proveitoso. Independente do seu caráter de avaliação – é, afinal, um Trabalho de Conclusão de Curso, com todas as suas implicações – o ensaio era, acima de tudo, um projeto pessoal e fico muito feliz de tê-lo realizado.

O livro representa ainda uma “volta” tão esperada por mim à fotografia. Ao longo do curso, por conta das circunstâncias, sobretudo a entrada no mercado de trabalho, me distanciei da fotografia no aspecto prático: por falta de tempo, cansaço (até mesmo para carregar a câmera na bolsa), fui parando de fotografar. Nunca deixei porém de fotografar “com os olhos”, de ler sobre fotografia, de ver livros, sites, discutir sobre o assunto. Mas sentia falta do ato fotográfico em si, de produzir algo concreto. Durante a realização do ensaio, me perguntei várias vezes se não deveria ter integrado o Labfoto, que faria a minha caminhada acadêmica imersa nesse universo. Passei esses quatro anos às voltas com leads, retranca, coordenadas. A ausência porém alimenta o desejo e foi com muita “demanda reprimida” que me lancei a este projeto, daí o sentimento de gratificação.

O lado proveitoso dessa empreitada foi aprofundar meu conhecimento teórico sobre a fotografia, me atualizar das questões que andam atormentando quem está nesse meio. Questões que já passaram pela minha cabeça ao ver trabalhos mais recentes, mas que foram mais esclarecidos, ou pelo menos discutidos, a partir das leituras feitas. Fotografar, quem diria, também envolve o mundo das palavras.

Minhas referências fotográficas, quando comprei a primeira câmera, sempre foram clássicas. Cartier-Bresson, Doisneau, Cristiano Mascaro, Pierre Verger, etc. Descobri depois que outros trabalhos que apreciava – Miguel Rio Branco, Robert Frank, etc – já não se encaixavam no paradigma moderno. Mas de certa forma, sempre fui uma amante do momento decisivo. Com o embasamento e orientação deste trabalho, pude ampliar meus horizontes e experimentar mais, sem medo. Com essa experiência, foi possível ver na prática que apesar de uma definição de contornos do novo rumo da fotografia documental, como é difícil situar uma produção em uma categoria e, principalmente, como é possível construir um trabalho coerente dentro de uma determinada proposta, quando a fotografia também tem muito de intuição.

Saindo da realização pessoal, pude conhecer uma realidade que sempre me fascinava e me esforcei em construir um discurso mais livre sobre ela. O tema de fé já foi

bastante explorado, mas o crescimento da fé evangélica tem surpreendido o país em que vivemos. Espero ter contribuído de alguma forma para ampliar o debate, saindo do âmbito político e oferecendo uma versão mais pessoal. Há ainda muito a se discutir e principalmente, muito a se conhecer, mas sendo redundante, espero ter aberto uma página.

6. REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alberto Felipe; TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. **Gilbert Durand e a pedagogia do Imaginário**. Porto Alegre: Revista Letras de Hoje – Estudos e debates de assuntos de linguística, literatura e língua portuguesa, v. 44, n. 4, 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/6539> >

ATOS DOS APÓSTOLOS. Português. In: **Bíblia Sagrada**. Edição Catequética Popular. São Paulo: Editora Ave Maria, 2012. p. 1413-1449. Edição Claretiana.

BARROS, Aline; FEITOSA, Edson; FEITOSA, Ana. **Sonda-me, usa-me**. In: BARROS, Aline. Som de Adoradores. Rio de Janeiro. MK Music. 2005. Disponível em: <<http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/aline-barros/sonda-me-usa-me/2469709>>

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os deuses do povo: um estudo sobre a religião popular**. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CAMPOS, Leonildo Silveira. **As origens norte-americanas do pentecostalismo brasileiro: observações sobre uma relação ainda pouco avaliada**. São Paulo: Revista USP, n.67, p. 100-115, set/nov 2005. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/67/08-campos.pdf> >

COTTON, Charlotte. **A Fotografia como arte contemporânea**. Tradução Maria Silvia Mourão Netto. 1. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. Título original: The photograph as contemporary art.

ESTEVES, Juan. Um guia para entender William Eggleston. **Blog do 6º Paraty em Foco 2010**. Rio de Janeiro: 10 set 2010. Disponível em: <www.paratyemfoco.com/blog/2010/09/um-guia-para-entender-william-eggleston/>

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FIÚZA, Beatriz Cunha; PARENTE, Cristiana. **O conceito de ensaio fotográfico**. Londrina: Revista Discursos Fotográficos, v.4, n.4, p. 161-176, 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1511/0>>

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo 2010: números de católicos cai e aumenta o número de evangélicos, espíritas e sem religião. Brasília, jun 2012. Disponível em: <<http://saladeimprensa.ibge.gov.br/noticias?view=noticia&id=1&idnoticia=2170&busca=1&t=censo-2010-numero-catolicos-cai-aumenta-evangelicos-espíritas-sem-religiao> >

LOMBARDI, Kátia. **Documentário imaginário: novas potencialidades da fotografia documental contemporânea**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2007. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/lombardi-katia-documentario-imaginario.pdf> >.

LOPES, Nei. Uma nova igreja negra?. **Meu Lote**. Rio de Janeiro, nov. 2011. Disponível em: <http://www.neilopes.blogger.com.br/2011_11_01_archive.html >

MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade**. In: Famecos, n. 15. Porto Alegre: PUC-RS, 2001. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3123/2395>>

MATOS, Adriana Dória. O que queremos de um livro de fotos?. **Blog Revista Continente**. Recife, mai. 2013. Seção Adriana Dória Matos. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/blog/?p=1418>>.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997

MENDONÇA, Antônio Gouvêa. **Protestantismo no Brasil**. São Paulo: Revista USP, n.74, p. 160-173, jun/ago 2007. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/74/12-antoniogouvea.pdf>>

PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The Photobook: A History. Vol. 1**. London: Phaidon Press Limited, 2010.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia entre documento e arte contemporânea**. Tradução Constancia Egrejas. 1. Ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. Título original La photographie.

SIQUEIRA, Gutierrez. A verdade sobre o reteté (Candomblé). Rede Mundial 7: a verdade que liberta. Disponível em: <<http://redemundial7.blogspot.com.br/2010/04/verdade-sobre-o-retete-de-jeova.html>>

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-historia_fotojorn1.html>

TACCA, Fernando de. Imagem Fotográfica: aparelho, representação e significação. Porto Alegre: Revista Psicologia & Sociedade, v. 17, n.3, set/dez, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822005000300002&lng=pt&nrm=iso>

TACCA, Fernando de. **Fotografia: intertextualidades e hibridismos**. Londrina: Revista Discursos Fotográficos, v. 3, n. 3, p. 113-132, 2007. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1496/0>>

TORRES, Roberto. **O Neopentecostalismo e o novo espírito do capitalismo na modernidade periférica**. São Paulo: Revista Perspectivas, v. 32, p. 85-125, jul/dez 2007. Disponível em: <seer.fclar.unesp.br/perspectivas/article/download/981/843>

YOSIGO; LÓPEZ, Salva. **Have a nice book**. Apresenta livros fotográficos em vídeos. Disponível em: <<http://haveanicebook.com>>.