

## **Crentes e pregadores: imagem, política e alteridade**

*Believers and Preachers: image, politics and otherness*

**Pedro Caetano Eboli Nogueira**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

ORCID: 0000-0001-5685-2331

### **Resumo**

O presente artigo analisa os horizontes políticos da série de fotografias *Crentes e Pregadores*, produzida pela artista pernambucana Bárbara Wagner em 2014. A série retrata pastores e frequentadores de igrejas evangélicas, majoritariamente pentecostais, localizadas entre Pernambuco e Alagoas. Partindo dos subsídios teóricos de Jacques Rancière, Judith Butler e Roland Barthes, explicitamos de que modo a política da série não reside na representação do crescimento da fé evangélica, de sujeitos invisibilizados ou de um aporte estético geralmente caracterizado como kitsch. Argumentamos que a série estabelece relações entre alteridades, identidades e visibilidades que estão coadunadas por processos de desidentificação.

### **Palavras-chaves**

Bárbara Wagner. Religião evangélica. Identidades. Alteridades. Política das imagens.

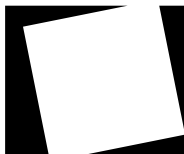
### **Abstract**

*This article analyzes the political horizons of the series of photographs *Believers and Preachers*, conceived in 2014 by the artist from Pernambuco Bárbara Wagner. The series portrays pastors and churchgoers of evangelical churches, mostly Pentecostal, located between Pernambuco and Alagoas. Based on the theories of Jacques Rancière, Judith Butler and Roland Barthes, we explain how the series' politics does not reside in the representation of the growth of evangelical faith, of invisible subjects or of an aesthetic approach generally characterized as kitsch. We argue the series establishes relationships between alterities, identities and visibilities combined with processes of disidentification.*

### **Keywords**

*Bárbara Wagner. Evangelical religion. Identities. Alterities. Politics of images.*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

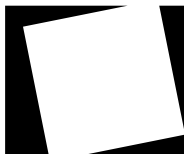
## Introdução

No ano de 2014, por ocasião da Copa do Mundo de futebol sediada no Brasil, foi realizado o projeto *Offside Brazil*, fruto de uma parceria entre a *Magnum Photos*, prestigiosa agência estadunidense de fotojornalismo, e o Instituto Moreira Salles. O projeto reuniu quatro fotógrafos da agência *Magnum*, dois coletivos e quatro novos nomes da fotografia brasileira. A proposta não era que os fotógrafos registrassem os jogos e os estádios, mas o que ocorria nas cidades-sede do campeonato em paralelo ao evento, fornecendo uma espécie de retrato daquele momento: os arredores dos estádios, as manifestações, a vida noturna e o cotidiano brasileiro. Convidada para participar do projeto, a artista pernambucana Bárbara Wagner se voltou para pastores e frequentadores de igrejas evangélicas, em sua maioria pentecostais, localizadas na região metropolitana de Recife e em pequenas cidades de Pernambuco e Alagoas.

Inicialmente, a artista concebeu duas séries: uma composta por fotografias de “crentes” e outra composta por retratos de “pregadores”. Estas imagens seriam reunidas, dando origem a uma única série, intitulada *Crentes e Pregadores*, onde pastores e fiéis evangélicos posam para retratos individuais. Enquanto estes são capturados na rua, logo após o culto, aqueles se encontram no interior das igrejas que coordenam. Embora as imagens da série sejam todas posadas, a artista também fotografou o interior de cultos evangélicos na mesma ocasião, como pode ser observado na sétima edição da *Zum – Revista de Fotografia* (Nogueira [org.], 2014), veículo que publicou uma parte dos resultados do projeto *Offside Brazil*. A este respeito, destacam-se as fotografias tiradas dentro da igreja Batista Batesda, em Lagoa do Ouro (PE), onde vemos fotografias com gradações de luz e sombra, volumes e movimentos.

O caráter fotojornalístico que permeia as imagens capturadas durante os cultos contrasta com os retratos que compoem *Crentes e Pregadores*, cuja serialidade e iluminação artificial podem remeter a um ímpeto quase etnográfico, recorrente na poética da artista. A opção de Bárbara Wagner por manter apenas as fotografias posadas, retirando da série aquelas que retratavam os evangélicos em ato, será um dado importante para que possamos compreender o dispositivo político de representação proposto. Contudo, embora o crescimento da fé evangélica no Brasil seja um fenômeno eminentemente político, a política destas imagens não repousa apenas sobre os temas e sujeitos retratados, mas especialmente sobre o conjunto de operações colocado em cena pela artista. O presente

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

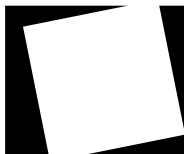
artigo explicita de que modo estas imagens são atravessadas por uma política que implica tanto os sujeitos e temas abordados, quanto o próprio modo como a artista estrutura sua representação.

Em 2014, quando Bárbara Wagner realizou a série, a população evangélica já vinha crescendo rapidamente. Entre 2000 e 2010, ela passou de 15,4% para 22,2% da sociedade brasileira, um crescimento acompanhado da ampliação de sua representatividade política: se a Câmara dos Deputados contava com 12 evangélicos em 1986, esse número passaria para 82 deputados em 2018, o que corresponde a 16% do Legislativo Federal (Almeida, 2019). Este processo não deixa de secretar ambivalências, pois muitas das igrejas evangélicas vêm se imiscuindo nos meios de comunicação e sendo cooptadas por projetos políticos de extrema direita, estabelecendo relações com o crime organizado e estimulando o racismo religioso, especialmente contra espiritualidades de matriz africana. É importante destacar que os anos imediatamente posteriores à concepção de *Crentes e Pregadores* assistiram a uma guinada na inserção dos evangélicos no cenário político brasileiro. Em 2014, a bancada evangélica se separou definitivamente dos interesses de centro-esquerda e sua atuação política passou a assumir uma “agenda moral de um lado, a posição anti-minoritária do outro, e as posições ultraliberais em economia, que não correspondiam ao perfil pentecostal até então construído” (Burity, 2020, p. 5, tradução nossa).

Contudo, ainda que seja pouco estratificada e burocrática, o que lhe provê grande heterogeneidade de valores, o pentecostalismo e seus fiéis vêm sendo identificados unicamente ao âmbito hegemônico supracitado, especialmente por certos setores da esquerda que desconhecem suas diversas nuances. Esta generalização pode estar atravessada por preconceitos de classe, haja vista que a composição dos evangélicos é majoritariamente formada por pessoas de baixa renda e baixa escolaridade (Bohn, 2004). Isto torna ainda mais difícil a interlocução com uma população que corresponde a cerca de 30% do eleitorado brasileiro, o que aprofunda a crise política das esquerdas no Brasil.

Muitos dos grandes circuitos brasileiros de galerias e museus de arte contemporânea, onde os aportes estéticos dos evangélicos são frequentemente caracterizados como *kitsch*, acabam reproduzindo esta dificuldade de diálogo, percebida pela ausência desses religiosos e de trabalhos que os representem nesses meios. Trata-se, portanto, de uma invisibilização atravessada por distinções de classe, mas também pela

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

agenda moral e pelo espectro político reacionário associado aos grupos evangélicos, que acabam segregados de um universo de museus e galerias de arte majoritariamente frequentado por pessoas de esquerda e com capital cultural elevado.

Os trabalhos de Bárbara Wagner não cessam de criticar este estado de coisas. Além do *kitsch*, seus trabalhos interrogam os limites de noções como as de arte popular e de folclore, que recorrentemente ocupam estratos e espaços distintos da denominada arte contemporânea. A artista se mantém atenta e interessada na rica visualidade que vem sendo produzida no presente, deslocando certos ideais passadistas construídos em torno daquilo que seria uma “autêntica cultura brasileira”, com foco especial nos ritmos e danças populares, valorizados apenas enquanto estiverem estancos em passados que devem ser protegidos ou preservados. Mas ao contrário de um certo ideal de pureza pitoresca, a artista observa produções urbanas e híbridas, como se lançasse uma espécie de olhar pós-moderno para a cultura popular. A respeito do trabalho de Bárbara Wagner, destaco a leitura da crítica e curadora Júlia Rebouças:

é por meio dos indivíduos que surge também um corpo coletivo, termo utilizado pela artista [Bárbara Wagner], que está impregnado de questões de gênero, raça e classe. Os universos pop e popular, tão comumente menosprezados pelos sistemas de representação da cultura, são reivindicados na obra de Wagner. Oriunda do fotojornalismo, a artista traz do registro documental para a sua pesquisa o desejo de comunicar, forjado no limite tênue entre realidade e ficção, exatamente quando são inventados modos de vida e identidades. Se sua fotografia acontece na pose, os personagens encenam a si próprios (Rebouças, 2017, p. 30).

Imbuído deste conjunto de questões, *Crentes e Pregadores* se insere em uma das trincheiras estéticas e políticas mais proeminentes da atualidade, onde a promessa de visibilizar os evangélicos é desdobrada como um problema tanto para as distinções de gosto quanto para as relações com grupos alteritários aos circuitos hegemônicos da arte contemporânea. Ao longo do presente artigo, parto da abordagem tipológica que atravessa a série para interrogar o jogo de identidades e identificações que ela mobiliza. Argumento que as fotografias investem em uma via política para conceber a identidade evangélica, onde cada um dos sujeitos não é retratado individualmente visando à composição de uma totalidade coesa. Com vias a compreender o dispositivo político de representação proposto por Bárbara Wagner, será necessário

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

reconhecer o caráter performativo das identidades e dos estereótipos, outrora explicitado por Judith Butler (2019) e Roland Barthes (2013; 2015). Esta compreensão, por sua vez, permite aceder ao modo como *Crentes e Pregadores* está imbuída em processos de desidentificação, tal como conceituados por Jacques Rancière (1996; 2014).

### A cena evangélica

Como explicitado anteriormente, embora surgida no interior de um projeto de fotojornalismo, a série *Crentes e Pregadores* não mostra os evangélicos capturados no exercício de sua fé, mas posando diante da câmera de Bárbara Wagner. Assim, a artista propõe um jogo de cena em que fiéis e pastores são transformados em personagens que performam a si mesmos. Invariavelmente banhados por uma luz artificial, eles são capturados de pé, em posição frontal e com o olhar voltado para a objetiva. A maioria dos pregadores, dispostos em meio aos altares das igrejas que coordenam – e que dão nome às imagens –, empunha microfones. Já os crentes – cujos nomes dão título às imagens que lhes correspondem –, são retratados do lado de fora das igrejas, logo após o culto, transparecendo sua timidez ou confiança diante da câmera.

Produzir imagens formalmente belas, com contrastes de luz e sombra, não parecia habitar o horizonte de preocupações de Bárbara Wagner. Algumas das fotografias externas de *Crentes e Pregadores* são especialmente desconcertantes, tanto em termos de composição quanto de iluminação, como o poste que sobrepõe o contorno de *Juliana* e as sombras pronunciadas de *Divonete* e *Adelma*. Suas personagens estão completamente em foco, assim como os fundos onde estão dispostas, realçando a artificialidade destas imagens de pura superfície, que remetem a uma serialidade quase etnográfica. Mas se a série é atravessada por uma sensação de artifício, ele se manifesta de modo especial nos porcelanatos frios de paredes e pisos, em revestimentos que imitam tijolos, nas flores e cadeiras de plástico, nas cortinas e nas colunas gregas feitas em gesso ou na madeira laqueada dos diversos interiores.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



O caráter artificialoso desta cenografia é acentuado pelos pontos de vista frontais e quase simétricos, que transformam os espaços das igrejas em caixas cênicas, onde também vemos os palcos e cortinas que lhes caracterizam. Mas não há nenhum cuidado para esconder ou integrar à arquitetura os enormes equipamentos de som, deixados à mostra, com cabos que cruzam o espaço dos altares. Distante da intenção de revestir profusamente o espaço, os altares são preenchidos de maneira esparsa, sem jamais cederem ao barroquismo dos excessos. Na série fotográfica, já não vemos qualquer vestígio da pompa que historicamente marcou o aporte visual da religião Católica, mas uma austeridade e um improviso que fazem a iconofobia do protestantismo comungar com as próprias condições materiais da vida das populações de evangélicos retratadas. Embora *Crentes e Pregadores* deixe entrever discrepâncias enormes entre as condições materiais das diferentes igrejas, é invariante o extremo cuidado com os elementos estéticos que compõem os altares.

FIG 01:

Bárbara Wagner: Adelma,  
Juliana e Divonete,  
da Série Crentes e  
Pregadores, fotografia,  
2017. Fonte: <[https://  
tinyurl.com/ux9hfchs](https://tinyurl.com/ux9hfchs)>.  
Acesso em: 09 set. 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



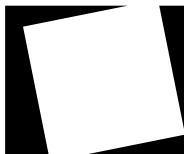
Se a opulência das igrejas católicas poderia servir, dentre outras coisas, para causar assombro nos fiéis, vemos de que modo os preceitos de uma Teologia da Prosperidade, colocados em marcha pelas igrejas neopentecostais, prescindem do esplendor dos espaços de fé, mas incidem especialmente sobre os indivíduos. Também conhecida como Confissão Positiva, este conjunto de preceitos religiosos surgiu nos Estados Unidos da década de 1940, sendo difundido no meio evangélico trinta anos depois, já na forma de uma doutrina. De acordo com as pesquisadoras Etiane Souza e Marionilde de Magalhães, a Teologia da Prosperidade carregava, já em sua origem, “um forte cunho de autoajuda e valorização do indivíduo, agregando crenças sobre cura, prosperidade e poder da fé” (Souza & Magalhães, 2002, p. 95).

Mas ao penetrar nas doutrinas protestantes pentecostais da América Latina, valores como a prosperidade e o espírito de iniciativa, percebidos como as principais virtudes do capitalismo, foram largamente difundidos, ganhando um papel central em denominações como a Igreja Universal do Reino de Deus, comandada pelo bispo e empresário Edir Macedo. Aqui, o pagamento do dízimo se tornou um meio para atingir a bênção desejada, segundo uma dinâmica de trocas diretas entre Deus e o fiel, mediada pela Igreja. Contudo, de acordo com as pesquisadoras,

FIG 02:

Bárbara Wagner:  
Assembleia de Deus,  
da série Crentes e  
Pregadores, fotografia,  
2014. Fonte: <<https://tinyurl.com/ux9hfchs>>.  
Acesso em: 09 set. 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

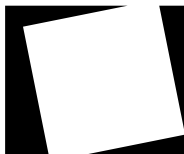
aqueles que não logram sucesso em seus empreendimentos devem procurar respostas de caráter individual, e não social ou político. Afinal, somente o trabalho, a 'posse' dos bens e a solidariedade entre os seus pode garantir uma sociedade igualitária. Esta posição, ainda que seguramente elitista, prefigura a cosmovisão política dos neopentecostais, independentemente de sua classe social (idem, p. 102).

Esta utopia da realização individual é aprofundada pela indiscernibilidade das fronteiras entre o divino e o profano, que não mais se expressam nos cenários e objetos particulares usados nas liturgias, tampouco em trajes específicos usados pelos líderes religiosos, mas encarna nos próprios signos de riqueza material ostentados pelos indivíduos, constituindo uma via de acesso à profundidade espiritual de cada evangélico. Assim, a ascensão pela fé assume uma forma muito palpável: talvez os acessórios e roupas dos pastores atualizem algo da antiga opulência que marcava a Igreja Católica, mas apenas na medida em que representam uma perspectiva de futuro para os fiéis, a ser alcançada em vida. Neste contexto, a crítica Católica ao dispêndio já não mais interessa, pois religião e consumo se encontram definitivamente imbricados.

Algo desta imbricação pode ser notada em *Ministério Madureira*, que integra a série. Aqui, uma pastora empunha um microfone em uma das mãos, enquanto a outra apoia sobre uma bíblia que mal cabe na estreita coluna de gesso mal pintada em que está disposta. Cadeiras brancas de plástico estão espalhadas desordenadamente pelo espaço e nem todas se voltam para o altar, como se algum tipo de evento tivesse ocorrido ou fosse ocorrer naquele espaço. Por algum motivo, a pastora se encontra em meio aos assentos destinados aos fiéis, não ocupando o púlpito grande, feito de madeira e disposto em um plano mais elevado. Atrás dela vemos uma mesa onde se empilham eletrodomésticos que não escondem suas marcas: uma sanduicheira Mondial, um ventilador e um liquidificador da Arno, e um micro-ondas da LG. Aqui poderíamos intuir que se trata de algum sorteio, doação ou presente de casamento, sem qualquer certeza de obter uma resposta. Em todo caso, se estas caixas novas e reluzentes contrastam com as condições materiais da igreja, elas expressam o modo como a religião e uma esfera de consumo não se encontram apartadas. Muito pelo contrário, a ética da superação individual está intimamente relacionada ao empreendedor de si, figura subjetiva que emerge e se intensifica sob a égide do neoliberalismo, como apontado por Michel Foucault (2008<sup>a</sup>).



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



Além desta imbricação entre doutrinas religiosas e econômicas, *Crentes e Pregadores* deixa entrever um fenômeno concorrente à difusão da fé evangélica e igualmente vertiginoso nos últimos vinte anos: a crescente urbanização de cidades médias brasileiras. No intervalo entre 2000 e 2010, o número de habitantes das cidades médias havia crescido em torno de 1,43%, enquanto os habitantes das demais cidades cresceram em 0,90%, segundo Lourival Sant'ana (2010). Nas fotografias dos fiéis, realizadas em ambientes externos, vemos alguns dos elementos arquitetônicos que são típicos das cidades de urbanização e crescimento recentes no Brasil, onde o antigo aparece revestido pela novidade: o porcelanato, além das portas e janelas de alumínio, aparece em edifícios baixos, que ainda guardam a memória do modernismo suburbano de outrora, como vemos em *Adelma*. Tudo parece se passar naqueles domingos plácidos e luminosos em que o comércio fecha e as ruas ficam vazias, mas os cultos ocupam as famílias.

FIG 03:

Bárbara Wagner:

Ministério Madureira,  
da série *Crentes e**Pregadores*, fotografia,  
2014. Fonte: <<https://tinyurl.com/ux9hfchs>>.

Acesso em: 09 set. 2022.

Estas paisagens urbanizadas, por sua vez, são diferentes daquelas que circundam *Divonete* e *Jocicleide*, onde vemos uma maior presença de vegetação. O cenário indica que as personagens são oriundas de cidades pequenas, onde a fé evangélica chegou antes mesmo da urbanização, manifestando seu grande potencial de capilarização e

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

trabalho de base. Estas diferenças de cenário cabam incidindo sobre o horizonte subjetivo que atribuímos a essas personagens. Afinal, a constelação de elementos integrantes da performance de si destes evangélicos não se restringe apenas à postura de seus corpos. Esta performance também é composta pelos objetos e roupas que os retratados portam e pelos cenários que as circundam. Tratam-se de informações “externas” às personagens, mas que lhe conferem uma interioridade.

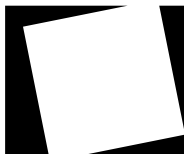
Assim, para além de retratos destas personagens particulares, trata-se de apreendê-las em determinadas circunstâncias, estabelecendo uma espécie de diálogo entre o indivíduo e seu meio. Este diálogo é realçado pelo império da visibilidade que subjaz às imagens, em que figura e fundo estão completamente em foco e sem regiões de penumbra. Esta iluminação realça o devir tipológico que permeia *Crentes e Pregadores*, especialmente quando a série é observada em seu conjunto. Mas de que maneira as fotografias performatizam determinados vínculos entre a imagem de uma personagem e seus modos de subjetividade? De que modo a série estabelece relações particulares entre as identidades individuais e as subjetividades coletivas dos evangélicos retratados?

### Tipologias e identidades

Com vias a responder estas questões, será necessário realizar uma pequena digressão genealógica. Iniciemos observando de que modo o crítico e curador de arte Thyago Nogueira procura interrogar o esforço tipológico que permeia os trabalhos de Bárbara Wagner, remetido a algumas das práticas fotográficas que marcaram o início do século XX:

Em 1931, o fotógrafo August Sander (1876-1964) foi ao rádio defender a fisiognomonia, faculdade que permitia conhecer os homens a partir de sua aparência fotográfica: “Podemos constatar de imediato na expressão do rosto o que a pessoa faz e o que não faz; em seus traços, podemos discernir se a pessoa está contente ou angustiada”, afirmava. “É possível captar a imagem fisionômica de toda uma geração e expressá-la na linguagem da fotografia por meio da fisiognomonia (...). Julgar os homens pela aparência é uma faca de dois gumes. “Não é removendo a superfície que o artista consegue chegar a seu objetivo maior, a verdadeira natureza do modelo. A superfície é tudo que o artista tem. Ele só consegue ir além da superfície trabalhando com a superfície”, acrescenta o fotógrafo Richard Avedon, mestre da fama e do retrato (Nogueira, 2017, p. 9).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Aqui, o crítico se refere ao meticuloso projeto de August Sander, iniciado em 1910. Em *Homens do Século XX*, o fotógrafo alemão retratou sistematicamente seus conterrâneos, com o objetivo de fornecer algo como um panorama tipológico das pessoas de seu tempo. Sendo impedido pelos nazistas no ano de 1936, Sander dedicaria os 14 anos seguintes para estipular rigorosos parâmetros que organizassem seus mais de 650 retratos. De acordo com o pesquisador Paulo José Rossi (2009), as fotos seriam publicadas em livro apenas em 1980, já divididas segundo grupos (“o camponês”, “o artesão”, “a mulher”, “as categorias socioprofissionais”, “os artistas”, “a grande cidade” e “os últimos dos homens”), esmiuçados em uma miríade enorme de subgrupos, chamados de portfólios.

Compreendo que os paralelos entre os trabalhos de Bárbara Wagner e August Sander não se restringem a afinidades formais e procedimentais, mas emergem no seio de um horizonte sensível comum. A seguir, conceituo alguns dos elementos que deram corpo a um novo campo empírico no século XIX, sublinhando suas incidências sobre a produção de subjetividades e o modo como ele tornou possível a produção daquilo que hoje chamamos de identidades. Neste momento, a possibilidade de um ordenamento dos indivíduos a partir de seus contornos gráficos foi ganhando corpo e se atualizando de diversos modos. Gostaria de interrogar a poética de Bárbara Wagner a partir deste horizonte sensível, explicitando algumas das condições que o tornaram possível. Isto implica introduzir uma espécie de paradoxo: trata-se de encontrar camadas de tempo que são constitutivas de *Crentes e Pregadores*, mas que a precedem cronologicamente.

O ímpeto tipológico materializado na poética de Bárbara Wagner remete a um conjunto de pressupostos que se precipitou historicamente, em concomitância a deslocamentos significativos ocorridos em campos tão distintos quanto a arte, o design, a criminologia e a sociologia. Os horizontes empíricos que deram corpo aos tipos humanos, a uma primeira vista, parecem sobreviventes dos procedimentos de taxinomia, matriz de produção de verdades característica da epistemé clássica (Foucault, 1987), cujo sensível hierarquizado marca aquilo que Jacques Rancière (2009) denominaria regime representativo. Como explicitado por Michel Foucault (1987), embora respeitem a um determinado jogo de diferenças e similitudes que parecem evidentes, quaisquer princípios de taxinomia guardam algo de arbitrário, profundamente calcado nos horizontes de uma experiência historicamente constituída. Neste sentido, caberia interrogar



FIG 04:

August Sander:

fotografias da série

Pessoas do Século XX,

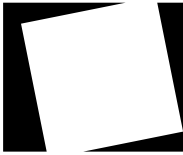
fotografia, 1925-1933.

Fonte: < <https://tinyurl.com/k3pnckw>>.

Acesso

em: 09 set. 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

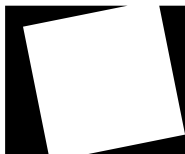
segundo qual espaço de identidades, de similitudes, de analogias, adquirimos o hábito de distribuir tantas coisas diferentes e parecidas? Que coerência é essa – que se vê logo não ser nem determinada por um encadeamento a priori e necessário, nem imposta por conteúdos imediatamente sensíveis? (Foucault, 1987, p. 9).

Estes horizontes clássicos do pensamento ganharam outros relevos com o advento das novas ciências humanas da modernidade. Na segunda metade do século XIX proliferam novos modos de inventariado e classificação, que aparecem em diversos campos e dizem respeito às recentes ideias de cultura e de sociedade. Lembremos que a obsessão das sociedades disciplinares com o inventariado dos indivíduos estava ligada a uma nova racionalidade de gestão das populações que emergiu no século XVIII. Nas palavras de Michel Foucault, “a disciplina implica um registro contínuo. Anotação do indivíduo e transferência da informação de baixo para cima, de modo que, no cume da pirâmide disciplinar, nenhum detalhe, acontecimento ou elemento disciplinar escape a esse saber” (Foucault, 1989, p. 106).

No século XIX, a invenção da fotografia, com a fixação química de uma imagem-cópia do mundo, pretensamente livre de qualquer traço subjetivo, materializou uma série de valores de cientificidade em voga, levando este meio técnico a ocupar um espaço privilegiado nos mecanismos de controle social. Ela foi largamente usada em investigações criminais, seja para o registro das pistas ou para a catalogação e tipificação dos delinquentes, que poderiam ser identificados por analogia. Assim, a fotografia participou dos processos sociais que precipitaram a realidade dos *tipos humanos* como evidência sensível, encarnando uma miríade de práticas e discursos vigentes.

Como em *Crentes e Pregadores*, os retratos de August Sander nos exigem uma decifração estruturada especialmente através dos gestos, morfologias, posturas corporais e expressões faciais de seus modelos. Mas também das vestimentas, dos objetos que estas pessoas carregam e os locais onde foram capturadas. Estes elementos parecem dar acesso a um jogo de identidades e modos de subjetividade, de maneira que imaginamos ser possível depreender a personalidade e a história de cada um dos *tipos* presentes nas fotos. Essas fotografias nos expõem a uma certa mudez discursiva: elas são o testemunho mudo de uma época e das personagens que retrata. Ao tentarmos decifrar as personagens nas fotos de Sander a partir dos traços e das pistas que nelas percebemos, fazemos eco ao modo como *Crentes e Pregadores* se presta à análise.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

A própria maneira como Bárbara Wagner delineia suas personagens, não em profundidade, mas como superfície eminentemente epidérmica, pode ser relacionada a horizontes sensíveis muito similares. Jacques Rancière já observou um ímpeto desta natureza nos poemas simbolistas de Stéphane Mallarmé, que não estaria interessado em produzir “personagens psicológicos, mas tipos gráficos” (Rancière, 2012, p. 104).

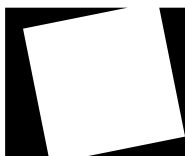
Para Jacques Rancière, estes horizontes sensíveis teriam se manifestado pela primeira vez na “poética romântica do tudo fala, da verdade gravada no próprio corpo das coisas” (Rancière, 2012, p. 24), materializada em descrições minuciosas dos espaços e no apreço pelos detalhes. Para o filósofo, o advento do regime estético<sup>2</sup> teria feito eclodir novos horizontes perceptivos, evocando uma capacidade de expressão inscrita no mundo, em todas as suas manifestações e dimensões. Neste momento, cada forma sensível passou a trazer em si “as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece, doravante, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas” (Rancière, 2009a, p. 35). Neste contexto, nos teríamos tornado intérpretes de sinais impressos “no próprio corpo de objetos mudos” (Rancière, 2005, p. 17, tradução nossa) e que expressam o “significado cifrado de uma era, uma história ou uma sociedade” (idem). Mas não se trata de objetos que escondem ou representam um discurso, eles estão sujeitos a um jogo infinito de interpretação. Para Jacques Rancière o regime estético teria inventado

os princípios hermenêuticos da história e da sociologia, aquelas ciências que dão ao silêncio das coisas sua eloquência do verdadeiro testemunho de um mundo, ou devolvem todas as palavras proferidas à verdade muda expressa pela atitude do falante ou o papel do escritor (Rancière, 2011a, p. 68, tradução nossa).

Assim, um pensamento surgido na literatura teria emprestado suas formas de análise às ciências sociais, à crítica social e à psicanálise. Foi através do Romantismo, em suas sucessivas tentativas de reunir e

2 Jacques Rancière assevera que “a arte existe apenas na medida em que é enquadrada por regimes de identificação que nos permitem conferir especificidade à suas práticas e associá-las a diferentes modos de percepção e afeto e a diferentes padrões de inteligibilidade” (Rancière, 2011, p. 3). O filósofo destaca três diferentes horizontes de produção, inteligibilidade e fruição da arte, que não se substituem no tempo, mas podem ser listados por ordem de sua aparição: os regimes ético, representativo e estético. Analisando seus diferentes modelos de eficácia, Jacques Rancière explicita que o regime estético, baseado na eficácia de um dissenso (Rancière, 2010), é aquele que estabelece relações imanentes com a política.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

escrever os diversos contos e fábulas tradicionais dos povos europeus, que pudemos conceber a ideia que temos hoje de história, de cultura e de civilização. Mas a mesma literatura teria emprestado seus modos de veridicção e ferramentas de análise para esta realidade a que deu ensejo, provendo à sociologia e à história a possibilidade de encontrar no visível os sinais do invisível. Deste modo, a própria ficção teria fundado algumas das bases para uma nova forma de produção de verdades. O filósofo relaciona estas novas relações entre o visível e o dizível, inauguradas com o regime estético, à invenção dos tipos sociais:

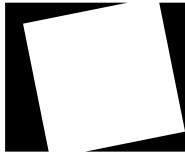
O momento em que Balzac faz da decifração dos sinais inscritos na pedra, nas roupas e nos rostos o motor da ação romanesca (...) é também aquele em que são lançados o Magasin Pittoresque, as fisionomias do estudante, da “moça de vida fácil”, do fumante, do dono de armazém e de todos os tipos sociais imagináveis (Rancière, 2012, p. 25).

Sob esta ótica, poderíamos questionar se, ao enfatizar as personalidades individuais de seus retratados, Félix Nadar estaria de fato se posicionando a contrapelo da noção de *tipos sociais*, como afirmado pela pesquisadora Gisèle Freund (1980). Segundo uma espécie de polarização construída pela autora, os *fotógrafos-artistas* como Nadar dariam privilégio às individualidades. Por outro lado, os *novos fotógrafos*, mais ligados à comercialização da imageria coletiva, ocultariam as personalidades individuais, dando proeminência a *tipos sociais convencionais*. Este seria o caso das *cartes de visite*<sup>3</sup> de Adolphe-Eugène Disdéri:

Enquanto os fotógrafos-artistas geralmente enfatizavam a cabeça em seus retratos, os novos fotógrafos fotografavam o corpo inteiro. Além disso, os adereços incluídos nos retratos de Disdéri tendiam a distrair o espectador do modelo, a fim de sugerir um tipo ao invés de um indivíduo (...). Para representar um “Pintor”, bastam um pincel e um cavalete, embora uma cortina pesada crie um fundo pitoresco. O “Político” segura um rolo de pergaminho; sua mão direita repousa sobre uma balastrada pesada cujas curvas maciças sugerem seus pensamentos carregados de responsabilidade (Freund, 1980, p. 61, tradução nossa).

3 Patenteadas em 1854 por Adolphe-Eugène Disdéri, as *cartes de visite* consistiam em fotografias em tamanho pequeno, impressas com a técnica da albumina e montadas sobre um cartão rígido um pouco maior, espaço que muitas vezes era usado para escrever dedicatórias. Elas se tornaram um modismo, podendo conferir status social ao fotografado e serem trocadas entre amigos, familiares e colecionadores.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Contudo, mesmo que Félix Nadar estivesse menos interessado em dispor na imagem um conjunto de signos que dessem acesso imediato aos tipos representados, ele ainda assim pressupunha a possibilidade de aceder ao perfil das grandes personagens de seu tempo partindo de uma analítica epidérmica. Aqui também, a pretensa profundidade de um sujeito não é nada além de uma ruga na sua superfície: sua identidade passa a ser definida por uma espécie de mancha gráfica, uma nuvem de sentidos e atributos que o remete a determinados *tipos*. Trata-se de modos de produção de subjetividades em que a verdade do indivíduo se encontra milimetricamente fracionada nos elementos que compõem seu agir e seu sentir, passíveis de decifração.

A profusão das mais diversas tipologias e variedades de produtos nas prateleiras das lojas emerge, no século XIX, como um dos efeitos da invenção dos *tipos sociais* recém-inaugurada. Talvez o incessante esforço de conformação e inconformidade a estes *tipos* constitua uma das matrizes produtoras do indivíduo, em um jogo dialético de desgarramento e captura onde dificilmente poderia haver um lado de fora. Assim, se instaura uma ambiguidade fundamental que torna difícil definir com precisão se é a moda e o design que respondem aos anseios da sociedade ou se dá a ela o horizonte de possibilidades do que é possível ansiar. Por este motivo, o historiador Adrian Forty compreende que, se “tomadas em seu conjunto, toda a gama de bens manufaturados constituía uma representação da sociedade” (Forty, 2007, p. 91), de modo que o design estaria imbuído de um caráter mimético. Talvez a invenção das roupas *prêt-à-porter*, que remonta à primeira metade do século XIX, esteja na própria gênese de uma certa produção contemporânea de subjetividades que não cessa de produzir identidades *prêt-à-porter*, como denominadas pela psicanalista Suely Rolnik (1996).

Deste modo, uma genealogia permite encenar as imbricações entre certas identidades e modos de subjetividade, em sua vinculação aos próprios usos históricos da fotografia, que tornou possível o exercício tipológico empreendido por Bárbara Wagner. Neste sentido, há um solo epistemológico comum que permeia o modo como a artista representa os evangélicos e a própria circunscrição destes religiosos no seio de uma identidade. Mas se a produção em massa de identidades e identificações constitui uma poderosa tecnologia de poder, que mapeia e remete cada elemento do corpo social a uma taxinomia pré-existente, como *Crentes e Pregadores* seria capaz de produzir rupturas no mesmo dispositivo tipológico que lhe serve de base?

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

## Alteridades, representatividade e políticas de visibilidade

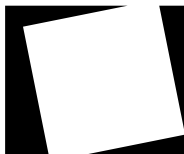
Para responder a estas questões, será necessário interrogar a posição que os evangélicos ocupam no interior do dispositivo de visibilidade proposto por *Crentes e Pregadores*. Contudo, devemos nos afastar de alguns dos pressupostos comuns a um conjunto de políticas de visibilidade e representatividade, que vêm monopolizando o debate público. Em outras palavras, os vínculos da série com a política não deve se basear apenas na representação de corpos alteritários à arte contemporânea e tampouco em tornar visíveis corpos invisibilizados. Esta compreensão implica assumir um regime de transparência, em que certas figuras alteritárias e de identidade são vistas como algo que está dado, bastando mostrá-las para que se configure um exercício político. Contudo, a política implica a manutenção de certa opacidade, em que não basta inverter os valores ou posições atribuídos a uma minoria, mantendo-se uma distribuição prévia de lugares.

Para Jacques Rancière, a política trataria de uma ruptura específica com as lógicas que estruturam a sociedade, não restrita à inversão das posições que estão dadas no interior do sensível partilhado (Rancière, 2014). Imbuída de um caráter eminentemente suspensivo, ela efetuará uma interrupção momentânea da cartografia de lugares e tipos de atividade que são atribuídas a cada um deles. Trata-se, em suas palavras, de uma “ruptura da distribuição ‘normal’ das posições entre aquele que exerce um poder e aquele a que a ele se submete, mas também uma ruptura com a ideia de que há disposições que definem um ‘próprio’ destas posições” (Rancière, 2014, p. 140). Apenas assim é possível embaralhar a lógica de “nomes ‘exatos,’ que assinalam a remissão das pessoas para o seu próprio lugar e para o seu trabalho” (Rancière, 2014, p. 73). A política, portanto, teria a ver com nomes impróprios, que jamais se esgota na afirmação de uma identidade, mas deve contemplar um “processo de desidentificação ou de desclassificação” (Rancière, 2014, p. 72), que arranca a “naturalidade de um lugar” (Rancière, 1996a, p. 48).

Assim, a política das imagens de *Crentes e Pregadores* não reside apenas no fato de Bárbara Wagner representar um grupo invisibilizado nos meios de arte contemporânea e tampouco porque lhes confere uma representação digna. A ausência de participação dos evangélicos no âmbito da partilha de imagens da arte contemporânea não seria resolvido por sua inclusão. Afinal, até que ponto inverter uma cartografia de posições, mantendo o que há de próprio em cada uma delas,



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

produziria rupturas significativas no sensível partilhado? Mas como seria possível acionar uma desidentificação, se *Crentes e Pregadores* parte justamente dos evangélicos enquanto uma espécie de figura identitário-tipológica? Até que ponto, apenas mudar o valor atribuído à visualidade das populações evangélicas, continuando a compreendê-las como uma unidade estanque, poderia deslocar o lugar que ela ocupa?

Proponho que Bárbara Wagner, ao representar os sujeitos evangélicos em sua singularidade efêmera, sem transformá-los em monumentos, faz com que eles encarnem a figura do homem infame, outrora formulada por Michel Foucault (2006). Trata-se de vidas breves, singulares e ínfimas, existências-relâmpago pertencentes a “esses milhares de existências destinadas a passar sem deixar rastro” (Foucault, 2006, p. 207), tornadas visíveis por um contato momentâneo com o poder.

Estas personagens reais-fictícias dos séculos XVII e XVIII chegaram até nossos dias por meio de um novo tecido hermenêutico, cujos efeitos de verdade estariam vinculados à sua descrição e de suas proezas em mínimos detalhes. Estas novas relações entre o visível e o dizível teriam inaugurado a crise de uma fábula dos grandes feitos e dado vigor a uma literatura dos fatos ínfimos: “nasce uma arte da linguagem cuja tarefa não é mais cantar o improvável, mas fazer aparecer o que não aparece - não pode ou não deve aparecer: dizer os últimos graus, e os mais sutis, do real” (Foucault, 2006, p. 220). A gênese do homem infame foucaultiano pode ser vinculada ao próprio nascimento do regime estético, onde a figuração de “qualquer coisa” está intrinsecamente ligada à potência de “qualquer um”, tão ressaltada nas análises de Jacques Rancière (2010a).

Os evangélicos retratados por Bárbara Wagner, embora nomeados enquanto tal, emergem na figura de “qualquer um”. Este é um dos horizontes que nos permitem compreender a posição dos sujeitos invisibilizados fora de uma ontologia, mas no âmbito de uma existência-relâmpago, ressaltada por Michel Foucault (2006). Foi justamente na recusa de atribuir um estatuto ontológico ao sujeito político que Jacques Rancière (2005a) concebeu figura do anônimo:

O anônimo não é, portanto, nenhuma substância. Ele é uma relação entre três termos, entre três anonimatos: o anonimato ordinário de uma condição social, o devir-autônomo de uma subjetivação política, o devir-anônimo característico de um modo de representação política (Rancière, 2005a, p. 83, tradução nossa).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

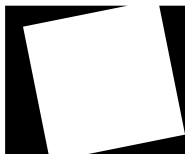
Neste sentido, o dispositivo de visibilidades proposto por Bárbara Wagner não seria político porque torna visível um grupo invisibilizado, mas porque o nome que circunscreve este grupo se mostra um artifício efêmero, que não descreve por completo cada um dos sujeitos retratados. Embora os evangélicos sejam circunscritos por um nome comum, cada uma de suas manifestações singulares acaba por questionar os limites e a arbitrariedade da categoria que os reúne. Assim, o trabalho opera no seio de uma desidentificação e de um certo anonimato que o aproxima da política.

Seguindo este raciocínio, um questionamento sobre o lugar ocupado pelos evangélicos no dispositivo de representação proposto não implica apenas elucidar se eles ocupam a posição de objeto ou sujeito da representação, tal como a discussão em torno das relações entre arte e alteridade muitas vezes é polarizada. Desta dicotomia costuma nascer uma fórmula causal que nos leva a uma solução simples: caso Bárbara Wagner esteja implicada na imagem, caso represente os evangélicos de modo transparente, o trabalho resultaria em um ato expropriativo, na instrumentalização de uma imagem alheia. A partir daí, a artista poderia ser ética e moralmente condenada, uma vez associada a uma lógica exploratória, em que as subjetividades das figuras alteritárias são expropriadas para alimentar os circuitos institucionais de arte contemporânea.

Entretanto, não me sinto autorizado a fazer este tipo de julgamento moral, já que o próprio grupo de evangélicos não questiona eticamente o trabalho de Bárbara Wagner. Deste modo, promover qualquer tipo de ataque à artista implicaria pressupor que eu conheço, melhor que os próprios evangélicos retratados, a real intenção que move a série, escondida por trás de uma pretensa colaboração pacífica. Embora sua ausência dos circuitos de arte contemporânea seja uma das premissas que baseiam *Crentes e Pregadores* e que contribuem para a construção dos evangélicos enquanto figura alteritária, atribuir a eles uma falta de agência significa, imediatamente, realizá-la.

Por outro lado, é imperativo evitar uma certa tendência da crítica contemporânea, outrora diagnosticada pela teórica da arte Claire Bishop, segundo a qual “a arte participativa e socialmente engajada se tornou amplamente isenta da crítica de arte: a ênfase é continuamente deslocada da especificidade disruptiva de uma dada prática para um conjunto generalizado de preceitos éticos” (Bishop, 2012, p. 23, tradução

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

nossa). A partir disso, tomo por objetivo uma visada que interroga a economia simbólica de distribuição e redistribuição de lugares que o trabalho pode ensejar, e não a “qualidade” dos processos colaborativos desenvolvidos. Por esta razão, direciono minhas interrogações ao dispositivo de visibilidade que o filme coloca em marcha, compreendendo que Wagner não o inventou, mas mobilizou, no seio de um conjunto de problematizações especialmente caras ao nosso presente, concernentes às relações entre identidade e alteridade.

### Políticas da imagem

*Crentes e Pregadores* se mostra interessada nos tipos humanos, em fazer com que os traços subjetivos - esta matéria pretensamente individual e profunda - emergjam como superfície visível e apareçam em elementos facilmente identificáveis. A artista respeita a um princípio identitário comum às suas personagens, remetendo os esforços de individualização dos seus retratados à expressão de estereótipos mais ou menos pronunciados. Mas o princípio de identidade que as coloca em comum não constitui o único horizonte onde as formas de expressão particulares de suas personagens se manifestam, fazendo emergir um campo mais sutil de singularidades. Não se trata, naturalmente, de uma singularidade simplesmente baseada na representação solitária dessas personagens, em poses que poderiam remeter a antigas pinturas de reis e rainhas. A singularidade reside, ao contrário, na possibilidade de que cada uma delas possa emergir na figura do qualquer um, cujo substrato político foi tantas vezes sublinhado por Jacques Rancière:

podemos pensar a ação dos sujeitos políticos como aquela que reconfigura o campo do comum, colocando em cena, contra uma determinada distribuição das partes, lugares e competências, o poder do demos, ou seja, o poder de ‘qualquer um’, o poder daqueles que não são contáveis como partes qualificáveis da comunidade, ou o poder da coleção incontável daqueles que não tem uma ‘aptidão’ específica para mandar ou para ser mandado (Rancière, 2010a, p. 21, tradução nossa).

A singularidade das personagens pode ser atribuída a um substrato de inação, tanto dos crentes, aqui desassociados a qualquer centelha de fanatismo religioso, quanto aos pregadores, aqui distantes de sua oratória usual, dados a ver como figuras frágeis e singulares, já não mais inscritos nas narrativas de manipulação de uma massa de fiéis. Esta singularidade reside, portanto, na descontinuidade entre a categoria “evangélicos”, princípio que recorta e ordena os retratados, e as atividades

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

que eles desempenham nas fotos. Assim, cada manifestação singular da identidade que coloca estas personagens em comum permite dissolver os próprios estereótipos que lhes acompanham. Afinal, embora não diga respeito a nenhuma substância intrínseca dos sujeitos aos quais se acoplam, os estereótipos não cessam de engendrar um poderoso campo de forças que suscitam identidades e identificações. Mas ao sublinhar a natureza contingencial daquilo que coloca estas personagens em comum, *Crentes e Pregadores* permite exaurir, desde dentro, o próprio jogo de estereótipos que mobiliza, insinuando uma diferença no seio das repetições que geralmente o caracterizam.

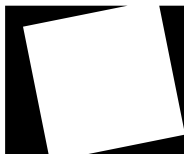
Aqui, devemos compreender que a produção de estereótipos é intimamente permeada pela realidade tipológica anteriormente escrutinada, afinidade inscrita no próprio radical *typos*, que ambos os termos carregam. Roland Barthes já compreendeu a repetição e a classificação como algumas das condições que tornam o signo eficaz, o que o leva a afirmar que “em cada signo dorme este monstro: um estereótipo” (Barthes, 2013, p. 14). De acordo com o autor,

o estereótipo é a palavra repetida, fora de toda magia, de todo entusiasmo, como se fosse natural, como se por milagre essa palavra que retorna fosse a cada vez adequada por razões diferentes, como se imitar pudesse deixar de ser sentido como uma imitação: palavra sem cerimônia, que pretende a consistência e ignora sua própria insistência. Nietzsche fez o reparo de que a verdade não era outra coisa senão a solidificação de antigas metáforas. Pois bem, de acordo com isso, o estereótipo é a via atual da verdade, o traço palpável que faz transitar o ornamento inventado para a forma canonical, coercitiva, do significado (Barthes, 2015, p. 52).

Seria impossível falar sem jogar com todo um imaginário pré-concebido, que os signos não cessam de arrastar consigo, de modo que nos tornamos mestres e escravos de uma linguagem da qual não se conhece um lado de fora. Partindo deste ponto de vista, Roland Barthes concluiria: o “estereótipo é um fato político, a figura principal da ideologia” (Barthes, 2015, p. 50). Em outras palavras, os estereótipos seriam “cúmulos de artifício, que ela [a sociedade] consome em seguida como sentidos inatos; isto é, cúmulos de natureza” (Barthes, 2013, p. 34).

O caráter eminentemente performativo que Roland Barthes atribui ao estereótipo poderia ser aproximado ao pensamento de Judith Butler (2019). Aquilo que a autora compreende como performatividade não reside em uma ação singular e deliberada, mas em “uma prática reiterativa

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

e citacional por meio da qual o discurso produz os efeitos daquilo que nomeia” (Butler, 2019, p. 16). Os princípios normativos do sexo, estes estereótipos especialmente sólidos, estariam fatalmente implicados por atos denominativos, que carregam consigo o duplo movimento de “configurar um limite e também de inculcar repetidamente uma norma” (Butler, 2019, p. 25). Em suma, a linguagem não se limita a descrever um corpo que está dado, mas constitui uma das forças que materializam estes corpos. Trata-se de contrapor uma visão essencialista, defensora de que haveria “um conjunto de características necessárias que descrevem determinada identidade ou grupo e que essas características são, em algum sentido, fixas e anteriores ao significante que as nomeia” (Butler, 2019, pp. 348-349).

Bárbara Wagner reflete justamente sobre a eficácia performativa dos estereótipos, compreendendo que eles detêm um *modus operandi* profundamente vinculado à sua reprodução. Em entrevista realizada em torno da série *Crentes e Pregadores*, a artista afirma que “os estereótipos são poderosos. Se existem códigos sutis criados, reproduzidos e adaptados em toda sorte de mídias a fim de representar status ou bom gosto, esses códigos só sobrevivem culturalmente porque funcionam” (Wagner, 2014, n.p.). Mas ela encontra nos estereótipos, nas generalizações, a própria possibilidade de subvertê-los, como afirma em uma outra entrevista sobre a mesma série supracitada:

Como transformar, de repente, assuntos supercomplexos ou especificidades em uma imagem que generaliza e que se utiliza exatamente do estereótipo, daqueles códigos que a maioria das pessoas pode entender facilmente? Eu acho que deve ter sido, ao longo do tempo da minha formação profissional, uma necessidade de questionar o estereótipo (Wagner, 2015, n.p.).

Se a série fotográfica permite questionar estereótipos, não é porque ela visibiliza ou subverte um conjunto de valores atribuído a categorias dadas, tais como o *kitsch* ou os evangélicos, mas porque coloca em perspectiva os próprios limites destas categorias. Afinal, o próprio emprego de uma categoria implica mobilizar todo o imaginário que cada signo arrasta consigo, de modo a performatizar aquilo que se procura dissolver. Não se trata de negar que estas categorias existem, afinal elas não cessam de produzir efeitos muito materiais, como explicitado por Judith Butler. Procurando repensar a materialidade “como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder” (Butler, 2019, p. 16), a autora provê historicidade às conformações de sexo, a contrapelo da tendência de compreendê-las como naturais e imutáveis.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

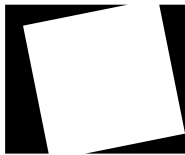
e-ISSN: 2179-8001

Trata-se de compreender que estas categorias não passam de ficções pregnantas, paulatinamente promovidas ao estatuto de verdade justamente porque são performatizadas. Emerge daí a potência política de “trapacear com a língua, trapacear a língua” (Barthes, 2013, p. 17), com o intuito de desmanchar a acumulação de artifícios que se cristalizam em estereótipos, estas verdades imutáveis. Seria necessário, portanto, confrontar estas categorias estereotípicas com outras ficções, que realizem as falhas e intervalos inerentes a quaisquer princípios de classificação, fazendo emergir todo um campo de infinitas sutilezas inerente à vida, mas que as grades grosseiras da ciência seriam incapazes de capturar: operar nos interstícios da ciência, nas palavras de Roland Barthes (2013). De maneira similar, Judith Butler explicitou que o deslocamento da matriz heterossexual “só se estabelece recorrendo às convenções arraigadas, convenções passadas” (Butler, 2019, p. 364), reformuladas em uma política engajada no duplo movimento de “invocar a categoria e, por conseguinte, a título provisório, instituir uma identidade e, ao mesmo tempo, abrir a categoria como um local de disputa política permanente” (Butler, 2019, p. 367).

*Crentes e Pregadores* pode ser compreendido a partir deste conjunto de preocupações. A série de fotografias não mostra os evangélicos no exercício de sua fé, mas os captura depois dos cultos, quando não há mais uma correspondência direta entre suas identidades e os tipos de atividade que desempenham. Se sabemos que as personagens são evangélicas, não há quase elementos nas imagens que possam prová-lo: o que vemos são pedestres, uma variedade de tipos circunscrita em uma categoria geral, tornada fluida. Assim, o substrato político da série poderia ser vinculado à inação de suas personagens, cabendo interpretar o fato, apontado anteriormente, de a artista ter retirado da série as fotografias dos evangélicos em ação. Ao acoplar a identidade evangélica aos tipos de atividade realizados pelas personagens retratadas, essas fotografias não provocariam hiatos substanciais na partilha normal de espaços e tempos visada pelo trabalho.

Uma certa neutralização da dicotomia que opõe ação e passividade já foi examinada por Jacques Rancière. Vejamos o modo como ele apreende as análises do Torso de Belvedere formuladas, ainda no século XVIII, pelo historiador da arte Johann Joachim Winckelmann. O filósofo francês sublinha que Winckelmann “decidiu convertê-la na estátua do herói ativo entre todos, Hércules, o herói dos Doze Trabalhos. Mas fez dela um Hércules em repouso, acolhido depois de seus trabalhos no

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

âmago dos deuses” (Rancière, 2010, p. 86). Esta estátua mutilada seria a expressão máxima da liberdade do povo grego, uma vez estabelecido “um vínculo original entre a liberdade política, a retirada da ação e a deserção do corpo comunitário” (Rancière, 2013, p. XIV, tradução nossa). A própria figura da estátua mutilada teria materializado uma promessa de comunidade em dissentimento que ganhava lugar com o advento do regime estético, construindo “a história de um regime de arte como a de um grande corpo fragmentado, e de uma multiplicidade de corpos desconhecidos nascidos dessa mesma fragmentação” (idem). Este novo regime colocava em questão uma série de normas estruturantes da sociedade de classes ancorada na ordem representativa:

em primeiro lugar, a harmonia de proporções - ou seja, a congruência entre as partes e o todo; em segundo lugar, a expressividade - isto é, a relação entre uma forma visível e uma personagem - uma identidade, um sentimento, um pensamento - que esta forma visível torna reconhecível em traços inequívocos (Rancière, 2013, p. 4, tradução nossa).

Neste sentido, *Crentes e Pregadores* desestabiliza uma harmonia desta natureza, em que os evangélicos seriam constituídos enquanto partes de uma sociedade coesa e sem resto, a ser visibilizada na performance virtuosa de sua identidade. Na série, não há mais um princípio de correspondência entre as partes da comunidade e as atividades que lhes cabem. A ideia de corpo social aqui implicada se encontra em situação paradoxal de partilha - inteira porquanto fragmentada -, organizado segundo uma composição de partes que se somam em um todo monolítico.

### Considerações finais

Vemos, portanto, que a série fotográfica representa os evangélicos enquanto figuras que apenas performam sua identidade, mas expressões singulares desta identidade. Assim, embora respeite a um substrato tipológico que tende à homogeneização, permitindo traçar proximidades entre gestos, posturas, roupas e cenários que acompanham os evangélicos, a série de fotografias permite a imersão de diferenças. Se é verdade que estas personagens foram transpostas para um circuito que lhes é exótico, elas ocupam um lugar eminentemente político, uma “potência de desfazer a estrutura policial que põe os corpos em seu lugar, em sua função, com a parte que corresponde a essa classe e a essa função” (Rancière, 1996a, p. 378).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Jacques Rancière foi sensível a várias subversões deste tipo, quando alude a um relato, exposto em um jornal operário do século XIX, em que um marceneiro teria suspenso momentaneamente a instalação de um assoalho para olhar pela janela de seu patrão, como se estivesse em sua própria casa, efetuando uma “disjunção entre a atividade manual e a atividade do olhar” (Rancière, 2010, p. 92). O filósofo também remete ao escândalo político do grupo de operários que reconfigurou a partilha normal de tempos, espaços e tipos de atividade, se fazendo outros, ao discutirem e escreverem poesia, segundo a “dupla e irremediável exclusão de viver como os operários e de falar como os burgueses” (Rancière, 2013a, p. 9). Aqui não se trata apenas de visibilizar a imagem de operários que já dispunham de uma fala própria, porventura pelos meios de comunicação em que foram publicados, mas de olhar para pequenas irrupções de igualdade no seio da lógica geral de dominação. O que ambos os casos têm em comum é a “constituição de um outro corpo que já não se encontra ‘adaptado’ à distribuição policial dos lugares, das funções e das competências sociais” (Rancière, 2010, p. 93).

Em *Crentes e Pregadores* a fotógrafa produz um hiato similar, que dá espaço a uma subjetivação política, “constituída pela distância entre a voz e o corpo, pelo intervalo entre as identidades” (Rancière, 2014, p. 74). Trata-se de produzir uma disjunção entre os tipos de atividade e os corpos dos evangélicos, em contraponto ao modo como Platão teria enaltecido, segundo Jacques Rancière, a “forma coreográfica da comunidade que dança e canta sua própria unidade” (Rancière, 2009, p. 18), por se tratar de um “movimento autêntico, o movimento dos corpos comunitários” (idem). A série embaralha “uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa” (Rancière, 1996, p. 42).

Curiosamente, esta potência é tornada possível por uma das mesmas lógicas que subjazem à interpretação do Torso de Belvedere por Winckelmann, ainda que dois séculos e meio a distancie de Bárbara Wagner no tempo. Se o historiador da arte fez desta estátua a representação de um Hércules recolhido, repousado após seus trabalhos, a artista nos mostra evangélicos já fora do exercício de sua fé e de sua identidade. Os crentes são vistos nas ruas das cidades, depois dos cultos, sem que suas igrejas apareçam nas fotografias. Mas se estes retratos são organizados no interior de uma série, são seus nomes que os batizam. Ao mesmo tempo, se um ímpeto de ação poderia ser



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

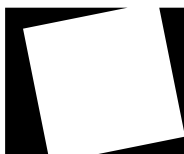
Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

deduzido dos pregadores, que posam diante da câmera empunhando seus microfones e bíblias, vemos vestígios de cultos ocorridos outrora: cadeiras vazias, por vezes recolhidas em algum canto do espaço ou dispostas desordenadamente. Pode se tratar de uma performance de si realizada para a câmera, mas não necessariamente uma performance da identidade evangélica, produzindo diferenças no jogo de tipologias ao qual é inevitavelmente tributário.

Assim, a partilha da comunidade que o trabalho mobiliza já não coincide com um fundamento unitário, uma vez que suas partes se desencontram infinitamente do todo a que dão corpo, constituindo algo da ordem do corpo mutilado da estátua grega conceituada por Jacques Rancière. Pois se o regime estético deu ensejo ao jogo tipológico que daria origem à formação moderna das identidades - que atualiza um conjunto de lógicas hierárquicas e estratificantes que caracteriza o regime representativo -, uma possibilidade imanente de desidentificação também lhe acompanha, basta compreender de que modo se pode fazer delas um substrato tático, não essencializante: um lugar de fala que permita falar desde um outro lugar.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

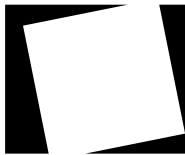
Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

**Referências:**

- ALMEIDA, Alexandra Ozorio de. Evangélicos e política. *Pesquisa Fapesp*, São Paulo, v. 289, n. 1, p. 9, dez. 2019. Disponível em: <<https://tinyurl.com/28rpj7v9>>. Acesso em: 09 set. 2022.
- BARTHES, Roland. Aula. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BARTHES, Roland. O prazer do texto. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso, 2012.
- BOHN, Simone. Evangélicos no Brasil: perfil socioeconômico, afinidades ideológicas e determinantes do comportamento eleitoral. *Opinião Pública*, Campinas, v. 10, n. 2, p. 288-338, out. 2004. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2k5k9m2d>>. Acesso em: 09 set. 2022.
- BURITY, Juany. Onda conservadora e surgimento da nova direita cristã brasileira? a conjuntura pós-impeachment no Brasil. *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, Campinas, v. 22, n. 1, pp. 1-24, 2020. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4kbhrs87>>. Acesso em: 09 set. 2022.
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo*. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- FORTY, Adrian. *Objetos de Desejo: Design e Sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 2 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- FOUCAULT, Michel. "A vida dos homens infames", in: *Ditos e Escritos IV: Estratégia poder-saber*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, pp. 203-222.
- FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.
- FREUND, Gisèle. *Photography & Society*. Boston: D.R. Godine, 1980.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

NOGUEIRA, Thyago (org.). *"Especial - que país é este"*. In: Zum - Revista de Fotografia do Instituto Moreira Salles, vol. 7, nº1, outubro de 2014, p. 56-151.

NOGUEIRA, Thyago (org.). *Corpo a corpo: a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento: política e filosofia*. 1 ed. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: *A crise da razão*. Aduato Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996a. p. 367-382.

RANCIÈRE, Jacques. From politics to aesthetics? *Paragraph: The Journal of the Modern Critical Theory Group*, Edimburgo, v. 28, n. 1, pp.13-25, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005a.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente Estético*. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador emancipado*. 1 ed. Lisboa: Orfeu, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *The aesthetic heterotopia*. *Philosophy Today*, Ohio, Messenger Press, v. 1, n. 54, p. 15-25, jan 2010a.

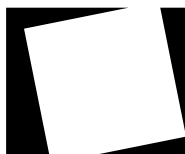
RANCIÈRE, Jacques. *O que significa "Estética"?* Lisboa: KKYM, 2011. Tradução de R. P. Cabral. Disponível em: <<https://tinyurl.com/56uhz52h>>. Acesso em: 08/08/2022.

RANCIÈRE, Jacques. *Mute speech: literature, critical theory, and politics*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2011a.

RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das Imagens*. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Nova Iorque: Verso, 2013.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

RANCIÈRE, Jacques. *A Noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. Lisboa: Antígona, 2013a.

RANCIÈRE, Jacques. *A Fábula Cinematográfica*. Campinas: Papyrus, 2013b.

RANCIÈRE, Jacques. *Nas margens do político*. Lisboa: KKYM, 2014.

REBOUÇAS, Júlia. "Bárbara Wagner". In: INSTITUTO PIPA. *Catálogo Prêmio PIPA 2017*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<https://tinyurl.com/49zmnvnf>>. Acesso em: 09 set. 2022.

ROLNIK, Suely. A multiplicação da subjetividade. *Folha de São Paulo*. Caderno Mais!, n.p., 19 de maio de 1996. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4uj8uy3r>>. Acesso em: 09 set. 2022.

ROSSI, Paulo José. *August Sander e Homens do século XX: a realidade construída*. 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://tinyurl.com/z8mvbusp>>. Acesso em: 09 set. 2022.

SANT'ANNA, Lourival. Cidades médias lideram crescimento populacional. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 nov. 2010. Vida, p. A38. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3tzczwaf>>. Acesso em: 09 set. 2022.

SOUZA, Etiane Caloy Bovkalovski & MAGALHAES, Marionilde Dias Brepohl. Os pentecostais: entre a fé e a política. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n. 43, p. 85-105, 2002. Disponível em: <<https://tinyurl.com/37xmdtzh>>. Acesso em: 09 set. 2022.

WAGNER, Bárbara. *Crentes e pregadores: Entrevista concedida a Daigo Oliva*. *Entretempos*, 31 de outubro de 2014. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yv4b9c9k>> Acesso em: 09 set. 2022.

WAGNER, Bárbara. *Memória Paço das Artes - Crentes e Pregadores*. Dezembro de 2015. (17 min), son., color. Entrevista concedida a Priscila Arantes por ocasião da Temporada de Projetos 2015 (Paço das Artes), São Paulo. Disponível em: <<https://tinyurl.com/uftw92bk>>. Acesso em: 09 set. 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

**PEDRO CAETANO EBOLI**

Atua como professor, crítico e curador de arte. É graduado em Desenho Industrial (UFRJ, 2009-2014), também obtendo formação teórico-prática na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (2009-2011). Em seu doutorado (PUC-Rio, 2017-2021), investigou as relações entre arte, política e movimentos sociais no Brasil contemporâneo. Atualmente é redator da Enciclopédia Itaú Cultural e professor do Departamento de Teoria e História da Arte da UERJ. É membro do Conselho Editorial da Revista Concinnitas e parecerista da Revista Arte & Ensaios, com diversos textos publicados em revistas de arte, design e arquitetura.

---

**Como citar:** Eboli, P. (2023). Crentes e pregadores: imagem, política e alteridade. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

**Doi:** <https://doi.org/10.22456/2179-8001137039>