

QUADROS: O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE IMAGENS TEATRAIS NA ASSEMBLEIA DE DEUS DO FAROL

Thais Santana Galvão¹

INTRODUÇÃO: A ASSEMBLEIA DE DEUS E O MINISTÉRIO DE TEATRO ARTE E VIDA

Ao se tentar compreender o processo religioso, em especial, o pentecostal brasileiro, é notório alguns trabalhos recentes que abordam diferentes aspectos da religiosidade. Este encarte visual é produto dos desdobramentos da minha pesquisa de mestrado realizada pelo Programa de pós-graduação em Antropologia Social, concluída em 2020, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Alagoas (FAPEAL). Devido ao vasto número de recursos imagéticos oriundos da pesquisa de campo realizada entre 2018 e 2019, apresento uma reflexão acerca das estratégias de construção de imagens a fim de construir um *quadro* que seja capaz de transmitir informações daqueles que o produzem para aqueles que assistem, para que através de seu *habitus*, o expectador possa dar seu próprio significado para aquilo que está vendo.

Para situar o que é a Igreja Assembleia de Deus, em termos didáticos, sugiro o artigo de Campos (2011) que delimita as fronteiras entre os limites dos “tipos” de pentecostalismo e suas principais características. Segundo ele, a Assembleia de Deus está situada no *pentecostalismo clássico*, referindo-se à chegada dos primeiros missionários pentecostais ao Brasil nos anos de 1910 e 1911. Esses missionários teriam trazido consigo elementos que configuravam um novo tipo de religião, oriundo de suas vivências em seu país de origem, o que levaria o *protestantismo histórico* e a *Igreja católica*, já presentes no país, a sofrer duros golpes.

Assim, o *pentecostalismo clássico* surge no Brasil tendo como características a *glossolalia* — o falar em línguas; um pensamento de *negação do mundo*; a doutrina da *salvação da alma* e a *espera pela Segunda Volta de Cristo*. Campos (2011) discorre que após os anos de 1950, e posteriormente, entre 1970–1980, outros tipos de *pentecostalismo* surgiram com características divergentes, que sincretizavam pensamentos religiosos, suprimindo a necessidade da população à época. Em 2010, contudo, a Assembleia de Deus comemorou 100 anos no Brasil, contando com a segunda posição no *ranking* de adeptos à religião.

Maxwell Farjado (2015), no que lhe diz respeito, por meio de um mapeamento histórico dos *Ministérios*² da Assembleia de Deus presentes na cidade de São Paulo, buscou mostrar como se dá a organização piramidal da Assembleia de Deus e como o poder é concentrado a partir do *Templo-sede*, o que multiplica, dessa forma, o número de igrejas que seguem um padrão estabelecido (e efetivo) pela liderança. Neste sentido, a *Igreja-sede* ou *Templo-sede* possui um status de liderança e de poder quando comparada com aquelas que lhe são subordinadas. A *Igreja Assembleia de Deus no Farol*, por sua vez, é o *Templo-sede* das Assembleias de Deus em todo o Estado das Alagoas. Dessa forma, todas as decisões administrativas que competem ao Estado das Alagoas são tomadas naquele espaço. Porém, o *Templo-sede* ainda é uma igreja, e possui uma estrutura própria. Tem, por exemplo, o seu próprio pastor, que também é o Pastor-Presidente, responsável por todas as igrejas do Estado. Assim, ela possui dupla função: ora como instituição eclesial, ora como centro administrativo. Possui, ainda, seus *departamentos*, aqui sinalizados como *mocidade, homens, mulheres, adolescentes*, dentre outros, cada um com seu respectivo líder, que não precisa ser necessariamente um pastor.

¹ Doutoranda em Ciências das Religiões na UFPB. E-mail: thaisgalvao231@gmail.com. Financiada pela CAPES.

² Ministério sinalizado com letra maiúscula corresponde às ramificações da Assembleia de Deus que partem a outras localidades com a finalidade de alcançar mais fiéis, como afirma Farjado (2015).

A União da Mocidade da Assembleia de Deus do Farol (UMADF) é a juventude específica do *Templo-sede*. A UMADF possui seus respectivos *ministérios*³, que são serviços religiosos específicos desempenhados pelos jovens para suas próprias demandas, a saber: o *ministério de louvor*, o *ministério de criação e comunicação (MCC)*, o *ministério de evangelismo criativo (MEC)*, o *ministério de pequenos grupos (MPG)* e, por fim, o *ministério de teatro arte e vida*, o qual mais nos interessa para este encarte, pois tem como objetivo a utilização das artes cênicas com fins de “evangelismo” e “crescimento da igreja”.

HABITUS, E O CAMPO DA ARTE

Para os membros do *ministério arte e vida*, o papel da arte é central, já que estamos tratando de um grupo que se utiliza da mesma para reforçar os aspectos religiosos. Compreender, portanto, o papel da arte para este tipo de interpretação necessita que a vejamos como propõe Nildo Viana (2007), com as lentes da sociologia, especialmente o olhar de Bourdieu. De acordo com ele, Bourdieu faz diversas considerações acerca do papel da arte em determinada sociedade, contudo, é imprescindível uma pequena recapitulação sobre alguns conceitos básicos.

De acordo com Viana (2007), Bourdieu acredita que a sociedade é dividida em diversos *campos* que surgiram a partir do processo de especialização, eles possuem uma lógica e leis específicas, ao passo que compartilham das leis gerais que comandam todos os demais *campos*. Em cada um deles existem disputas internas específicas que diferem dos demais, o que faz com que seus integrantes necessitem ter conhecimento das regras para entrar no jogo. Precisam de *habitus* para disputar. Esse *habitus* pode ser definido como:

o princípio que gera as ações do indivíduo. Ele é constituído como um sistema de disposições duráveis e transferíveis, que funcionam como princípios organizadores e geradores de práticas. O *habitus*, então, orienta as práticas individuais e coletivas. A prática de um indivíduo é o resultado da mediação entre *habitus* (herdado de sua formação familiar, educacional, etc.) e *campo* (no qual está inserido). (VIANA, 2007, p. 44).

O *habitus*, dessa forma, pode ser entendido como o resultado das experiências, vividas pelo indivíduo, que o levam a tomar determinadas atitudes em sociedade, como frequentar lugares, agir diferente dos demais, ter preferências, etc. O *capital* do indivíduo também é considerado, já que em cada *campo* existe um tipo de capital dominante, que é distribuído desigualmente, o que leva à disputa: ao passo que um grupo busca manter sua estruturação, outro, busca contestá-la. O *campo artístico*, por sua vez, se formou a partir do desenvolvimento da autonomização da arte, ao ponto de construir os seus próprios fundamentos de estruturação.

O valor e a autonomia do que chamamos de arte são marcas de sua autonomização, que passa também pela formação artística, neste caso, da categoria social que legitima a profissão. Eles reproduzem as regras tradicionalmente construídas por seus predecessores, que podem também ser transformadas ao longo do tempo de acordo com os consumidores do produto artístico. Surge, então, diferentes produções que possuem diferentes finalidades: como a produção erudita (que é direcionada à produção de bens culturais) e o *campo da indústria cultural* (direcionado para produzir elementos para consumo do grande público).

Segundo Viana (2007), ainda explicando a teoria de Bourdieu, existe uma ilusão ao se pensar que a arte é autônoma, já que depois do processo de autonomização, surgiram três concepções distintas: *a arte burguesa*, que tinha por finalidade satisfazer as demandas do público, com fins econômicos; *a arte realista*, que tinha por finalidade refletir o social, ou questioná-lo; e *a arte pela arte*, que fortalece a ideia ilusória de autonomia. Para Bourdieu, é através do embate entre estes três tipos que acontece a ilusão de autonomia: enquanto inovações são apresentadas em busca do poder do *campo*, o valor da arte é produzido por meio de convenções sociais, tornando-se objeto simbólico reconhecido mediante *especialistas* que a legitimam como tal.

³ Ministério descrito com letra minúscula se trata do “*desempenho de um serviço religioso especial*” como é descrito na Declaração de Fé das Assembleias de Deus (SILVA, 2016).

A questão da legitimidade da obra está ligada à compreensão dos códigos artísticos que o indivíduo possui para qualificá-la. Caso o indivíduo não possua em seu *capital* e *habitus* os subsídios necessários para compreender, fazendo uso dos códigos construídos socialmente, e no âmbito do próprio *campo artístico*, não é possível que compreenda e comungue do valor simbólico dado àquela obra.

OS QUADROS E A LEITURA DAS IMAGENS

A obra de arte aqui proposta são espetáculos teatrais produzidos pelo *ministério de teatro arte e vida*. Cada apresentação teatral passa por um longo processo de criação que contempla desde a escrita dos textos até os detalhes do figurino, iluminação, maquiagem e cenário. Primeiro acontece uma reunião com o núcleo de *dramaturgia*, que é responsável por criar o enredo da peça: onde acontece, quem são as personagens, etc. Depois, as personagens são passadas para os atores que precisam fazer as adaptações necessárias, realizar a *gênese da personagem* e também criar, na maioria das vezes, cenas específicas para o desenvolvimento da criação.

Em seguida, é ensaiado, em conjunto, as cenas pré-estabelecidas no texto apresentado pela dramaturgia. Os atores, preparados para dar seu corpo para que as personagens tenham vida, começam a organizar-se em conjunto para montar os *quadros*. Estes tratam-se de imagens estáticas que o diretor produz a partir dos ensaios em que os atores se posicionam — com corpo, expressão facial e contato com os outros — de forma a representar a “imagem perfeita”, aquela que mostra ao espectador “o que se quer passar”. Ao chegar nesse ponto, é tirado uma foto pelo diretor e em todos os ensaios o *quadro* precisa ser reproduzido.



Imagem 1: Leões se tornando um só.

Por meio do núcleo de *caracterização/produção* é possível uma colaboração com os atores para que o figurino e a maquiagem sejam desenvolvidos de forma que se consiga passar aos espectadores informações importantes das personagens e do enredo por intermédio da imagem do personagem que se constrói. Enquanto o elenco está ensaiando as cenas das peças, geralmente, este núcleo se reúne em outro espaço para desenvolver, rabiscar e fazer protótipos dos figurinos, maquiagem e cenário. É uma preocupação interessante, apesar de não se falar no porquê de tal zelo na estética. Entretanto, para eles, cada detalhe das personagens, mesmo os que não aparecerão em cena, são importantes para o produto final.

Cabe, ainda, notar como a montagem de imagens estáticas é importante para o produto final. Há uma intensa repetição dos *quadros* para que se tenha o resultado desejado, mesmo que, muitas vezes, por qualquer motivo, o *quadro* não fique perfeito durante o espetáculo. O que é proposto pelo grupo é uma produção de imagens em movimento que acompanha um determinado enredo para que o espectador possa *ler* aquelas imagens de tal forma que a mensagem que tenta ser passada pelos *quadros* seja transmitida.

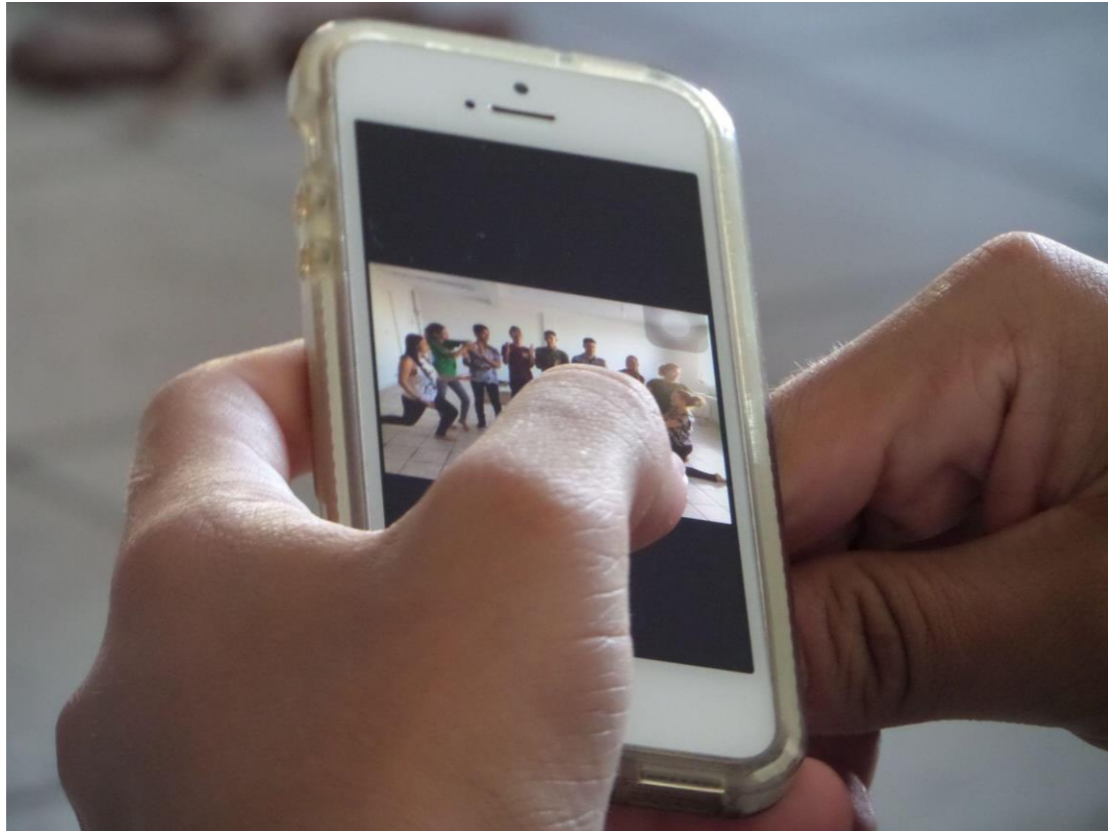


Imagem 2: Referência do *quadro*



Imagem 3: Construção das máscaras Leões



Imagem 4: Ensaio do movimento anterior ao *quadro*.



Imagem 5: Ensaio da movimentação posterior ao *quadro*.



Imagem 6: Detalhe em *quadro*.

Alberto Manguel (2001) faz grandes considerações sobre o processo de leitura de imagens que nos é interessante ressaltar neste momento. Para ele, as imagens podem ser consideradas ou lidas de duas maneiras antagônicas: uma é sendo parte da nossa *cosmovisão*, consideradas como sinais, mensagens, símbolos ou alegorias; a outra, no outro extremo, quando elas são vazias em si mesmas, pois são preenchidas por sentimentos subjetivos que aparecem de acordo com nossas experiências emotivas. De qualquer modo, para o autor, essas imagens que aparecem aos olhos do espectador podem construir uma espécie de projeção na qual pode-se “reconhecer a experiência do mundo que chamamos de real” (MANGUEL, 2001, p. 23).

Neste sentido, toda a construção feita pelos integrantes do *ministério* passa por uma experiência de tentar refletir, ou espelhar, esse “mundo real” que lhes é proposto por meio de suas experiências, vivências e posições ocupadas nos espaços sociais. A arte, então, retomando os conceitos de *Bourdieu* trazidos por Viana (2007), toma o aspecto de *arte realista*, não por demonstrar ou questionar a realidade objetiva que compreendemos a partir de uma visão “de segunda mão”, se pensarmos aqui de acordo com o conceito de Geertz (2011), mas por tentar refletir a realidade vivida contextualmente entre os membros do grupo, tanto os que produzem a *arte*, como aqueles que a *legitimam*, bem como aqueles que a compreendem.



Imagem 7: Construção da expressão corporal no *quadro*.



Imagem 8: Construção da expressão corporal no *quadro*



Imagem 9: Sedução de Nabucodonosor pela deusa Ishtar.

Manguel (2001) fala sobre imagens estáticas, no sentido em que elas existem em um determinado espaço, seja ele numa parede ou numa caverna ou em um museu. A imagem existe em um determinado espaço, sendo limitada pelo seu congelamento ou mesmo por seu enquadramento. A narrativa, por sua vez, existe no tempo. A peça de teatro, neste caso, tenta montar uma série de *quadros* ao sequenciar, por uso de uma determinada narrativa, uma história dotada de símbolos que serão entendidos por um público que compreenda tanto os códigos artísticos que permeiam a forma como a peça teatral foi feita, como os códigos religiosos ali presentes em seu conteúdo. Dessa forma, o que se vê como resultado do trabalho artístico é:

traduzida nos termos da nossa própria experiência conforme Bacon sugeriu, infelizmente (ou felizmente) só podemos ver aquilo que, em algum feitio de forma, nós já vimos antes. Só podemos ver as coisas para as quais já possuímos identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos. (MANGUEL, 2001, p. 27).

Para além deste tipo de leitura que considera seu próprio *habitus* — usando aqui a expressão de Bourdieu — acumulado como arcabouço de tradução das imagens feitas tanto como pinturas, fotografias, como neste caso específico os *quadros* feitos durante a peça teatral, Manguel (2001) propõe que é possível ampliar a leitura da imagem para além de seus limites, inserindo nela uma narrativa que complete as lacunas temporais que a imagem estática não dá ao observador.

Dessa forma, a imagem, antes estática, pode ter infinitas possibilidades de interpretação e de narrativas. O que acontece durante a produção dos *quadros* nas peças de teatro do *ministério arte e vida* é o preenchimento prévio das lacunas temporais que as imagens estáticas deixam, atribuindo a elas apenas um status de *clímax* da cena, pois, a narrativa já existe dentro de um conjunto de símbolos compartilhados socialmente que são demonstrados através do espetáculo teatral.

Manguel (2001) afirma que não sabe se é possível que as imagens tenham um sistema de identificação e leitura semelhante ao da escrita, que prevê um entendimento dos signos utilizados naquela linguagem para compreender a mensagem a ser passada, pois, para ele, as imagens possuem um entendimento posterior a sua criação. Neste sentido, as imagens, dentro de uma narrativa, fixadas num *quadro* que dura segundos, ou como numa fotografia, lançam códigos ao espectador, que atento, lê de acordo com todo o seu arcabouço simbólico compartilhado entre os seus, de forma que a imagem seja eficaz naquilo que se propõe a ser.

O objetivo deste encarte, no entanto, foi mostrar o processo de construção da peça “Leões”, apresentada pelo *ministério arte e vida* em março de 2018, por meio de uma série de imagens, nas quais se fixa no tempo acontecimentos que terão infinitas interpretações à medida que cada observador contemple as imagens de acordo com seu *habitus* e vivência pessoal, imprimindo em cada interpretação ou aspectos da própria cosmovisão do observador, suas impressões e sentimentos pessoais.



Imagem 10: Preparação das colunas de Nabucodonosor.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Leonildo Silveira. Pentecostalismo e Protestantismo “Histórico” no Brasil: um Século de Conflitos, Assimilação e Mudanças (Pentecostalism and “Historical” Protestantism in Brazil: one century of conflicts, assimilation and changes). *HORIZONTE-Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião*, v. 9, n. 22, p. 504–533, 2011.

FARJADO, Maxwell Pinheiro. A Organização Piramidal das Assembleias de Deus na Cidade de São Paulo. *Revista Nures*, ano XI, n. 31, p. 1–13, 2015.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2011.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: Uma História de Amor e Ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PANJOTA, Vanda; COSTA, Moab Cesar Carvalho. Faces do Pentecostalismo Brasileiro: A Assembleia de Deus no Norte e Nordeste. *Debates do NER*, v. 14, n. 24, p. 245–271, 2013.

QUEIROZ, Álvaro. *Notas de História da Igreja nas Alagoas*. Maceió: Edufal, 2015.

SILVA, E. S. (Org). *Declaração de fé das Assembleias de Deus*. Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembleias de Deus, 2016.

VIANA, Nildo. *A Esfera Artística: Marx, Weber, Bourdieu e a Sociologia da Arte*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

Recebido em 30 de maio de 2023.
Aprovado em 7 de setembro de 2023.
Revista Mundaú, 2023, n. 14, p. 106–114