

ARTE E PROTESTANTISMO: RELAÇÕES SOCIAIS E SIMBÓLICAS DOS PENTECOSTAIS COM A IMAGEM NO BRASIL

Elias Marques Costa¹

Resumo

Trata-se de um artigo que discorre sobre a estreita relação entre as artes da imagem e a religião, partindo dos primórdios quando o Homem ainda vivia em cavernas, tendo sua visão de mundo guiada, influenciada e plasmada pelo “pensamento mítico” até o século I com as primeiras manifestações de arte feita por cristãos em catacumbas. A seguir, apresenta a relação entre Arte e Protestantismo e destaca a maneira como essa primeira teve que se adaptar a este último após a Reforma, quando surgem as várias vertentes do protestantismo ascético. Finalmente, trata da origem do Pentecostalismo no Brasil e a (não) relação deste com as artes imagéticas apontando hipóteses relacionadas à geografia (território) e às condições sociais desses grupos para tal “afastamento”.

Palavras-chave: Arte. Imagem. Cristianismo. Protestantismo. Pentecostalismo.

Abstract

It is an article that reflect about the close relationship between the image arts and the religion. Starting from the beginning, when human still lived in caves and he had still your world view shaped by the mythical thought, to the first century, when appear the first manifestations of art made by Christians in catacombs. It also presents the relationship between art and Protestantism and highlights the way how that first has had to adapt to this latter after the Reformation, when appear the several branches of the ascetic Protestantism. In the final analysis, this is about the origin of the Pentecostalism in Brazil and your (no) relationship with the image arts, pointing hypotheses in relation to the geography and the social conditions this groups for such “distancing”.

Keywords: Art. Image. Christianity. Protestantism. Pentecostalism.

1. INTRODUÇÃO

Arte e Protestantismo, tema que surge a partir de outro mais amplo, Arte e Cristianismo, o qual, por sua vez, está atrelado a um outro muito mais abrangente, Arte e

¹ Especialista em História da Arte pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. E-mail: elias.marquescosta@yahoo.com.br.

Religião, tem sido tema pouco explorado ao longo dos séculos se comparado à longa tradição que se tem entre arte e religião. Mas isso explica-se pelo fato de o Protestantismo só aparecer como religião após o século XVI, com a Reforma Protestante. Em relação ao tema Arte e Pentecostalismo, as pesquisas tornam-se mais escassas ainda, talvez, pelo mesmo fato e lógica com os quais se explica – de forma macro – a relação da arte com o protestantismo, ou seja, o pentecostalismo só vai surgir no início do século XX, portanto, trata-se de um movimento muito recente.

1.2 A longa tradição entre imagem e religião

Segundo os principais historiadores da Arte², a arte (em sentido mais restrito aqui – pintura, desenho e escultura), supostamente, nasce com a religião ou, pelo menos, ao mesmo tempo em que esta. Não propriamente com o que se entende por religião hoje, mas com o pensamento mítico. Os objetos artísticos criados pelos povos considerados “pré-históricos”³ e “primitivos”⁴ no início tinham quase sempre funções ritualísticas e religiosas (GOMBRICH, 1999).

Mas a religião propriamente dita não demorou muito a surgir. Ainda no Paleolítico já encontramos algumas esculturas de possíveis divindades como, por exemplo, a pequena *Vênus de Willendorf* encontrada pelo arqueólogo Josef Szombathy, em 1908, datada de aproximadamente 24 mil anos atrás e que se encontra no Museu de História Natural, em Viena (JANSON & JANSON, 1996).

A respeito do famoso círculo de pedra em *Stonehenge*, Inglaterra, por exemplo, datado da Era Neolítica, os historiadores da arte H. W. Janson e A. E. Janson não só afirmam que se tratava de um monumento com objetivos religiosos como também levantam a hipótese de que, possivelmente, se tratasse de algo relacionado a um ritual. Para os autores,

² História Geral da Arte, de Louis Hautecoeur; A História da Arte, de E. H. Gombrich; História da Arte, de H. W. Janson; História da Arte, de Graça Proença.

³ “Povos pré-históricos” aqui devem ser entendidos como sendo aqueles povos que viveram e desenvolveram suas culturas em um período anterior à escrita.

⁴ A ideia de “primitivo” já foi superada pela Antropologia Moderna, embora o termo tenha sido bastante utilizado no século XIX, época em que o paradigma baseava-se no evolucionismo. Cf. a seguinte passagem em Gombrich: “Chamamos a esses povos “primitivos” não porque sejam mais simples do que nós – os seus processos de pensamento são, com frequência, mais complicados do que os nossos – mas por estarem mais próximos do estado donde, em dado momento, surgiu toda a humanidade.” (1999, p.14).

Seu objetivo era religioso; aparentemente, o esforço contínuo necessário para construí-lo só poderia ter sido mantido pela fé – uma fé que, quase literalmente, exigia-se que se movessem montanhas. A estrutura inteira é voltada para o ponto exato em que o Sol se levanta no dia mais longo do ano, o que leva a crer que deve ter-se prestado a um ritual de adoração do Sol. (JANSON & JANSON, 1996, p. 18)

Percebe-se que a arte vai surgindo no seio da cultura do homem na mesma medida em que a religião⁵, ambas como elementos distintos, porém, importantes e fundamentais para a sua vida cotidiana.

1.3 Imagem, cultura e religião

A arte, no sentido a que nos referimos aqui, tem uma relação estreita com a cultura e a religião. O antropólogo Clifford Geertz (2000), em sua obra “O saber local: novos ensaios sobre antropologia interpretativa”, vê as artes da imagem como sendo, estas, parte de um sistema cultural e, sendo assim, segundo o autor, falar sobre elas considerando apenas os termos técnicos tais como formas, volumes, temas etc. não é o suficiente para entendê-la. Não se trata de algo solto, hermético, desconectado da cultura e do cotidiano de um povo. As artes imagéticas fazem parte da história cultural dos povos, assim como, também, da de suas religiões.

O trabalho do pesquisador Ronaldo Mathias é interessante neste ponto para tornar mais clara essa questão. Em “Antropologia e Arte” (MATHIAS, 2014), o autor relaciona antropologia e arte de forma ampla, abarcando o campo da arte, da religião e o da cultura propriamente dita. Para ele a arte, assim como a religião, são produtos da cultura e estas estão intrinsecamente atreladas uma à outra. O que acontece, segundo ele, é que: “Em sua essência, a religião é subjetiva, uma questão de diferença. Entretanto, os conceitos ocultos da crença religiosa devem ser objetivados e a arte é um „meio eminentemente eficiente para tal“” (p. 64). E conclui. “A religião e a arte não são de modo algum inseparáveis, mas, por razões muito profundas, têm forte afinidade” (p. 64).

⁵ Religião e Arte, nesse período, são ideias ainda inexistentes se formos pensá-las tal como as conhecemos hoje. Talvez o termo mais adequado para “religião” nesse contexto (como já usamos anteriormente) seria “pensamento mítico” ou “pensamento mágico”. Segundo a antropologia da religião, antes de existirem religiões organizadas pensava-se haver uma alma em cada elemento da natureza, o chamado “animismo” (ainda hoje o animismo é muito comum entre povos tribais e em religiões que tiveram sua origem entre eles). Obs.: conferir “Segredos guardados: orixás na alma brasileira” (PRANDI, 2005).

1.4 A imagem na cultura egípcia

Régis Debray, em sua obra “Vida e Morte da Imagem”, ao relacionar os povos do passado com as artes imagéticas, faz uma observação interessante a respeito dessa questão. “Uma religião fundada sobre o culto dos antepassados exigia que eles sobrevivessem pela imagem.” (1993, p.23).

No Egito, a imagem propriamente dita estava estritamente relacionada à memória, como uma continuidade ou extensão do humano e tinha pouca relação com os vivos no sentido de ser criada para a apreciação destes. Era uma arte para os mortos, ironicamente uma arte tumular. “A religião, portanto, permeava toda a vida egípcia [...] conseqüentemente, orientando toda a produção artística.” (PROENÇA, 2010, p. 17).

Segundo Gombrich (1999), “os egípcios sustentavam a crença de que a preservação do corpo não era bastante. Se a imagem do rei fosse preservada, não haveria dúvida alguma de que ele continuaria vivendo para sempre”. É em meio a esse fascínio pela eternidade que a imagem surge e mantém-se inserida no contexto cultural e religioso de todas as sociedades existentes e não apenas da egípcia.

Há uma outra questão muito importante relacionada à imagem para a qual Régis Debray (1993) chama a nossa atenção que diz respeito a função desta como agente de ligação entre dois mundos (o visível e o invisível; o dos vivos e o dos mortos) “A imagem, assim como a palavra, servem de agentes de ligação [...]” (p. 61). Nas palavras do autor,

É possível ver essa encenação como a expressão de um desejo inscrito, desde a origem, no coração da imagem: abrir uma passagem entre o invisível e o visível, o temível e o tranquilizador. Computador do céu e da terra, intermediário entre o homem e seus deuses, a imagem exerce uma função de relação. Estabelece a ligação entre termos opostos. (DEBRAY, 1993, p. 47)

1.5 A imagem nas culturas grega e romana: a gênese da arte cristã

Na Grécia, com a grande mitologia que iria se organizar em torno da relação entre homens, semideuses e deuses, uma grande produção artística, principalmente relacionada à arquitetura e à escultura, vai surgir a partir do século VII a. C. É ainda na Grécia que vamos ver uma relação bem mais clara entre arte e religião, embora seja bastante difícil falar de religião grega, pois o politeísmo grego é tão laico que passa a ser muito mais confortável falarmos de uma “mitologia” grega que, propriamente, de uma “religião”. Isso se deve talvez

Submetido em Janeiro de 2019, Aprovado em Fevereiro de 2019, Publicado em Agosto 2019

pela influência da Filosofia que já vinha minando toda a mística do sagrado no seio da cultura grega desde já bem antes de Sócrates.

Com o surgimento do Império Romano, a arte parece desacralizar-se, embora haja o culto ao imperador, os templos, os sacrifícios e uma pluralidade de divindades que, sob o olhar monoteísta do Cristianismo, que logo vai nascer, são deuses pagãos. De certa forma, seja para os gregos, seja para os romanos (antes do Cristianismo) a arte exerce um papel importante na religião.

Quando o Cristianismo nasce no início do século I, já existe uma longa tradição entre a arte e a religião como vimos até aqui. A importância que o homem dá às artes da imagem, e dentro deste contexto e limitações de tempo, às artes plásticas, é grande.

Como bem observam H. W. Janson e A. E. Janson (1996), antes de Constantino, Roma não tinha ainda o monopólio da fé cristã, mas já havia grandes comunidades cristãs espalhadas por cidades importantes da Ásia, do Oriente Próximo e da África como Alexandria e Antioquia, por exemplo, e que, provavelmente, tinham suas próprias tradições artísticas. Embora ele afirme que o nosso conhecimento dessa arte seja bastante escasso quando tentamos rastreá-la e que a nossa única exceção talvez seja as pinturas nas paredes das catacumbas (p. 89). Portanto, a gênese (para usarmos um termo do próprio Régis Debray na primeira parte de seu livro) da arte cristã, talvez, esteja exatamente aí, na “arte catacumbária”.

A partir da arte nas catacumbas ou cemitérios dos primeiros cristãos haverá uma íntima e longa trajetória entre arte e Cristianismo, passando pelas basílicas e seguindo no tempo. Mesmo quando chegamos ao Renascimento, o tema⁶ vai manter esse elo. E mesmo que o significado já não seja religioso ou cristão, o significante (flertando um pouco aqui com a linguística e com a semiótica), irá manter os nossos olhos voltados para o Cristianismo.

2. ARTE E PROTESTANTISMO: IMAGEM, CULTURA E CRÍTICA

Francis A. Schaeffer, um dos maiores críticos cristãos de cultura cristã contemporânea, dedicou uma obra só para tratar da relação entre a arte e as Escrituras. Em seu livro “A Arte e a Bíblia” Schaeffer começa o primeiro capítulo com a seguinte provocação:

⁶ Tema é a recorrência ou existência de determinados elementos distintos em uma obra de arte que faz com que a identifiquemos como pertencente a determinado grupo, categoria ou classificação; semelhança entre duas ou mais obras que faz com que percebamos que determinada obra pode ser classificada em um mesmo grupo. Exemplo: as pinturas com tema religioso de Rembrandt. Ver “Conceitos Fundamentais da História da Arte”, de Heinrich Wölfflin, no qual o autor se vale de pares de obras de mesmo tema para fazer a sua análise comparativa entre o linear e o pictórico. “Comparemos primeiramente uma gravura de Dürer com uma de Rembrandt. O tema, em ambos os casos, é o mesmo: um nu feminino.” (WÖLFFLIN, 2015, p. 43.)

Qual o lugar da arte na vida cristã? Será que a arte – especialmente as belas artes da pintura e da música – é simplesmente uma forma de fazer a mundanidade entrar pelas portas dos fundos? Sabemos que a poesia pode ser usada para louvar a Deus nos Salmos e talvez até em hinos modernos. Mas a escultura e o teatro? Será que há espaço para essas formas de arte também na vida cristã? Não seria melhor o cristão fixar os olhos apenas nas “coisas religiosas” e esquecer a arte e a cultura? (SCHAEFFER, 2010, p. 15)

Em “A morte da razão” (SCHAEFFER, 1986), o autor analisa a cultura contemporânea em relação aos cristãos protestantes partindo das ideias de São Tomás de Aquino (1225-1274). Segundo ele, essas ideias contribuíram para a formação do pensamento renascentista no que se refere à dicotomia “natureza e graça” (o andar de baixo e o andar de cima) e a autonomia do homem em relação à Divindade, e que iria direcionar toda a visão deste a respeito das artes. Se há uma linha divisória entre a Graça (Deus, o Criador; o céu e as coisas celestes; o invisível e a sua influência na terra; a alma humana etc.) e a Natureza (A criação; a terra e as coisas terrenas; o visível e tudo o que compõe a natureza e o homem; o corpo humano etc.), então, o Homem está no centro de tudo no que se refere à natureza no nível inferior, mas com um detalhe: ele está “morto” em relação ao espiritual. Porém, no mundo natural, ele goza de toda a liberdade de decisão. Segundo o autor, esse pensamento vai desaguar no Humanismo e o Renascimento vai levar isso ao extremo, deixando para trás toda a concepção bizantina de arte (SCHAEFFER, 1986, p. 9). O crítico aponta Cimabue (1240-1302) e Giotto (1267-1337) como sendo os primeiros artistas a serem influenciados por essas ideias tomistas. Aqui, é possível perceber como a cultura e a religião – partindo de ideias teológicas ou filosóficas – podem moldar a visão de mundo de uma sociedade, comunidade ou mesmo um grupo em relação à produção artística como também em relação à receptibilidade desta.

Outro importante autor que vai abordar o tema Arte e Protestantismo é o crítico e historiador da arte holandês H. R. Rookmaaker⁷. Há duas obras relevantes de Rookmaaker que trata do tema. A primeira é “A arte não precisa de justificativa”, de 1977, e nela o autor defende que a obra de arte não precisa de uma justificativa para vir a existir. Segundo o autor, o artista é livre para se expressar. Pois, ao ser concebida, a obra de arte, de forma natural, já apresenta a visão de mundo do artista, assim como, também, os traços daquilo que ele crê e

⁷ O interessante desse autor é que, por ser um historiador da arte cristão protestante, ele vai desenvolver toda a sua crítica sob a ótica do Protestantismo.

acredita. Os vestígios de sua cultura e os sinais do tempo a que o artista pertence também aparecem em sua obra.

A segunda obra e, talvez, a mais importante de Rookmaaker, é “A arte moderna e a morte de uma cultura”, publicada pela primeira vez em 1970. Nesta, o autor traça um panorama das artes desde o Renascimento até a grande efervescência cultural e artística da década de sessenta, quando a Arte Moderna já havia perdido quase por completo as suas forças dando lugar ao surgimento da Arte Contemporânea, em seu sentido mais restrito. Poderíamos ainda citar uma terceira obra, “Filosofia e Estética” (2018), uma coletânea de artigos que fazem parte da obra completa do autor, na qual ele aborda uma série de temas tais como “beleza”, “estética”, “gosto”, “cosmovisão”, “crítica”, dentre outros. Nesta, o autor destaca que “nos diversos períodos da história, artistas em suas atividades artísticas são dirigidos por sua religião, mas, quando olhamos funcionalmente, sua atividade estética é governada por sua fé” (ROOKMAAKER, 2018, p. 153).

Ora, mas qual a relação existente entre cultura, religião e arte? Ao estudarmos arte e religião devemos estar cientes de que ambas fazem parte da cultura (LARAIA, 2004). A reforma protestante, como bem coloca Schaeffer (1986) em “A morte da razão”, não foi apenas um marco na história das religiões, foi a inauguração de uma nova forma de pensar em relação à própria cultura ocidental.

A Reforma não foi apenas uma ruptura política e religiosa com a tradição que, há mais de dez séculos, vinha regendo a forma de vida da sociedade europeia. Foi também uma ruptura com a forma com que se lidava com a arte, principalmente as da imagem, no seio da Igreja. A Igreja Católica Romana segue o curso da história inaugurando, por assim dizer, a estética barroca, como é possível perceber em “A história da arte” (GOMBRICH, 1999), mas a Igreja Reformada parece seguir seu caminho, meio afastada e porque não dizer “distante” em relação ao universo da arte, principalmente no que se refere à imagem.

A partir do momento em que a Igreja Reformada desvincula-se da Igreja Católica Romana, automaticamente, a relação que ela passa a ter com as artes muda quase por completo. Paul Zumthor (1989), por exemplo, ao analisar a vida cotidiana nos Países Baixos, especificamente na Holanda do século XVII, observa que “a Igreja é hostil às artes em geral” (p. 101), embora nem Lutero, nem Calvino, que foram as duas grandes vozes do

Protestantismo e que, por certo, também influenciaram o movimento naquela região, se colocassem contra as artes, nem mesmo às da imagem (DEBRAY, 1993).⁸

O estudo de Zumthor é interessante, pois além de analisar um dos primeiros e mais importantes países protestantes da Europa, analisa-o em um período em que “o país está em plena fermentação religiosa” (ZUMTHOR, 1989, p. 115). É fato curioso este porque, ao mesmo tempo em que o país está vivenciando essa “fermentação religiosa”, ele está vivendo também o seu período mais importante, o seu “Século de Ouro”, e, nele, juntamente com a nova religião reformada, vai florescendo um dos mais invejáveis desenvolvimentos científicos da história. Junto à ciência e à religião, um crescente movimento artístico também vai se percebendo.

Outro estudo importante a respeito do Protestantismo é o de Max Weber (2013). “A ética protestante e o espírito do capitalismo”, embora não relacione o Protestantismo com as artes e, sim, com a sociologia e a economia, é um estudo de grande importância para a compreensão do ethos protestante no universo do capitalismo moderno. Nesse estudo, Weber explora a ideia de “vocação”, “eleição” e “predestinação” (“eleitos ou escolhidos de Deus”) e de como essas ideias cooperaram para a ascensão do Protestantismo dentro da nova ordem capitalista que passa a reger a economia global no século XX.

2.1 O protestantismo ascético⁹, suas origens e ideias

Segundo Max Weber (2013), em “A ética protestante e o espírito do capitalismo”, o Protestantismo tal como conhecemos surgiu como movimento dentro da Igreja Estatal e da vontade de grupos isolados em quererem se afastar cada vez mais dos dogmas desta na busca de uma “pureza”, “piedade” ou “santidade” mais radical. Neste caso, seria mais correto chamá-lo de “protestantismos”, no plural, e não apenas de protestantismo, no singular. É importante observar também que não existia uma única igreja estatal, mas “igrejas estatais”, uma vez que em cada país que aderiu à Reforma havia uma. Por exemplo: a Igreja Luterana, na Alemanha; a Igreja Anglicana, na Inglaterra. Muitos fiéis ou grupos de fiéis viam essas igrejas com poucas ou quase nenhuma mudança ou diferença em relação à Igreja Católica

⁸ Lutero era amigo de Dürer e de Cranach (artista que ilustrou sua tradução do Novo Testamento). Ver Régis Debray (1993, p.99).

⁹ Doutrina de pensamento ou de fé que considera a *ascese*, isto é, a disciplina e o autocontrole estritos do corpo e do espírito, um caminho imprescindível em direção a Deus, à verdade ou à virtude.

Romana e por isso questionavam os seus dogmas. Esses “protestantismos” nasceram no seio dessas igrejas estatais como movimentos independentes que visavam ou buscavam uma renovação espiritual na Igreja.

Essas seitas¹⁰ serão chamadas por Weber de “protestantismo ascético” e ele vai apontar quatro formas históricas principais desse tipo de protestantismo:

(1) O calvinismo na forma que este assumiu em sua principal área de influência na Europa ocidental, especialmente no século XVII; (2) o pietismo; (3) o metodismo; (4) as seitas que cresceram a partir do movimento anabatista. (WEBER, 2013, p. 127)

A primeira, o calvinismo, surge como movimento protestante entre os povos de língua franca e recebe esse nome devido a grande influência que João Calvino (1509-1564), seu principal representante, exerceu como líder protestante na França. Com a perseguição dos huguenotes, Calvino foge para a Suíça e lá ele prossegue erigindo as bases dogmáticas do calvinismo. O movimento espalha-se pela Europa recebendo grande aceitação, principalmente, nos Países Baixos, Inglaterra e Escócia e, posteriormente, nos Estados Unidos. Seu principal dogma e também mais conhecido é a “Doutrina da Predestinação”. Weber interpreta a cosmovisão calvinista da seguinte maneira:

O cristão eleito está no mundo apenas para aumentar a glória de Deus pelo cumprimento de Seus mandamentos, no melhor de sua capacidade. Mas Deus requer realizações sociais do cristão porque ele deseja que a vida social seja organizada de acordo com os seus mandamentos, e de acordo com aquele propósito. A atividade social do cristão no mundo somente é atividade *in majorem gloriam Dei*. Esse caráter é desse modo, compartilhado com o trabalho em uma profissão que sirva à vida mundana da comunidade. (WEBER, 2013, p. 138)

Essa “aristocracia dos eleitos” ou “aristocracia religiosa dos eleitos”, como os chama Weber, mantém uma superioridade racional sobre os movimentos ascéticos mais emocionais como o pietismo e parece-nos, como tudo indica, que Weber tenha percebido haver uma relação muito maior entre o pietismo e as classes ociosas que entre o calvinismo e estas. Nesta perspectiva,

¹⁰ O que Weber chama de igreja é a Igreja Estatal. As igrejas, tal como as conhecemos hoje, já estabelecidas, como a Batista, a Metodista, a Presbiteriana etc. é o que ele chama de “seitas”.

O calvinismo, em comparação, parece estar mais estreitamente relacionado ao legalismo rígido e aos empreendimentos ativos de empresários burgueses-capitalistas. Finalmente, a forma puramente emocional do pietismo é, tal como Ritschl havia pontuado, um diletantismo religioso para as classes ociosas. (WEBER, 2013, p. 163)

Mas o que é o pietismo? Inicialmente o pietismo, assim como todos os outros movimentos ascéticos que surgiram no seio da Igreja, não apresentava distinção relevante em relação aos demais. Era apenas mais um movimento de “renovação”. Weber (2013) destaca que “no tempo em que tal movimento permaneceu dentro da Igreja reformada, era quase impossível perceber a linha que separava os calvinistas pietistas dos não pietistas” (p.155). No entanto, com o passar dos anos, um elemento importante passou a ser marca distintiva entre os pietistas: o apelo emocional.

A terceira forma de protestantismo apresentada por Weber é o chamado metodismo. Segundo o autor, esse seguimento é uma combinação de um tipo emocional ascético de protestantismo somado à indiferença ou repúdio às bases dogmáticas do calvinismo. Primeiramente, essa natureza sistemática de vida tinha por propósito trazer o ato emocional da conversão e essa era a principal característica do metodismo (WEBER, 2013). Os grandes esforços dos metodistas em relação ao ato do arrependimento os levavam muitas vezes ao extremo. “A realização do arrependimento sob certas circunstâncias envolveu uma luta emocional de tamanha intensidade que levou aos mais terríveis êxtases, que aconteceram frequentemente, na América, em encontros públicos.” (Idem, p.164). Outra característica percebida nessa forma de protestantismo é que ela também vê a sua missão entre as massas.

E a ênfase nos sentimentos, despertada em John Wesley pelas influências moravianas e luteranas, levou o metodismo, que desde o começo viu sua missão entre as massas, a tomar um caráter fortemente emocional, especialmente na América. (WEBER, 2013, p. 164)

Por fim, Weber apresenta o que ele chama de “as seitas que cresceram a partir do movimento anabatista” (Idem, p. 127), ou seja: os menonitas, os *quakers* e os batistas. Segundo Weber, esses movimentos buscavam “um renascimento das doutrinas pneumáticas do Cristianismo Primitivo” (Idem, p.168). A espera pelo Espírito os levava a defender a qualquer custo um não apego pecaminoso ao mundo.

Uma severa revogação do mundo, no sentido de um não necessário relacionamento com as pessoas mundanas, juntamente com a mais estrita bibliocracia, no sentido de se tomar a vida das primeiras gerações de cristãos como modelo, foram os resultados das primeiras comunidades anabatistas, e esse princípio de revogação do mundo nunca desapareceu completamente enquanto o velho espírito permaneceu vivo. (WEBER, 2013, p. 169)

Essa forma de protestantismo seguida por um repúdio a tudo que era mundano levou até mesmo ao surgimento de seitas, como a chamada *duncards*, tão conservadora que, segundo Weber (Idem, p. 172), “tem até os dias de hoje mantido sua condenação à educação”, por exemplo.

2.2 A arte (bidimensional e tridimensional) adaptada ao Protestantismo

O melhor exemplo de como as artes, nesse sentido a que nos referimos no título deste tópico, tiveram que se adaptar ao mundo reformado seja a relação destas com o puritanismo holandês. Zumthor (1989), ¹¹a quem já citamos anteriormente, faz algumas observações interessantes a respeito. Inclusive ele aponta algumas contradições envolvendo a sociedade protestante neerlandesa. Por exemplo. 1) O calvinismo militante da época era adversário do humanismo, no entanto, influenciado por ele. 2) Mesmo sob a influência deste, havia uma orientação geral que era simultaneamente religiosa, popular e nacional. 3) Na segunda metade do século de ouro, mesmo sofrendo as influências, também, das ideias e do classicismo francês, estes intrusos continuaram apenas como elementos postigos (ZUMTHOR, 1989). “[...] no classicismo puritano, o grande burguês neerlandês via-se menos sob o aspecto de realeza exaltado pela arte francesa do que sob o aspecto heroico-antigo do *civis romanus* (p. 237).

O autor conclui nesse ponto que

talvez essas contradições expliquem a ausência de “estilo”, no sentido mais forte da palavra, que foi denunciada na sociedade neerlandesa do século de ouro, e que a impediu de exprimir-se em obras válidas nas artes da matéria dura: escultura, arquitetura. Em compensação, as artes nas quais ela brilhou, e através das quais transmitiu alguma coisa de sua vida profunda, são as mais imediatamente abertas à vida interior... à vida *do interior*, a do núcleo familiar: poesia, música, pintura [grifo e reticências no texto original]. (ZUMTHOR, 1989, p.238)

¹¹ Cf. Capítulo XVIII, intitulado “As Belas-Artes”.

Como se vê, mesmo na Holanda, a escultura teve dificuldade de se desenvolver e a pintura teve que se adaptar, como fez questão de ressaltar Zumthor, “à vida *do interior*” da comunidade protestante. A arte da pintura girava em torno do homem comum envolvido em suas atividades corriqueiras: a camponesa e seu cântaro, o mascate, o pastor etc. ou do retrato (principal gênero desenvolvido no país). “Quadros de cidades, portos, marinhas e batalhas navais, exprimiam, de uma outra maneira, essa consciência coletiva” (p. 242). O autor atribui essa tendência de desvio da arte holandesa à condenação dirigida pela Reforma a quaisquer representações do divino.

Quanto à pintura “de gênero”, deve seu impulso inicial à condenação dirigida pela Reforma contra as representações do divino. Cenas de interior, quermesses, naturezas-mortas substituíam as decididas da cruz de que as igrejas já não tinham necessidade, e correspondiam por isso mesmo aos desejos profundos de uma sociedade nova. (ZUMTHOR, 1989, p. 242)

Além da dificuldade relacional com a escultura e, de alguma maneira, adaptando a pintura à maneira “reformada” de vida da nação, Zumthor esclarece que a gravura segue o mesmo caminho: retratos, gêneros, paisagens, caricaturas de temas atuais. “A gravura duplica todas as manifestações da vida nacional, a figuração cola-se à experiência.” (p. 242).

Por fim, para deixar visivelmente clara essa tendência do protestantismo, em manter-se neutro fugindo da representatividade das coisas divinas pela imagem, que era por tradição coisa do Cristianismo anterior à Reforma, poderíamos citar uma das exceções mais encantadoras do universo protestante: as obras com temas tirados da Bíblia Sagrada pintadas por Rembrandt (1606-1669). E a saída que Rembrandt encontrou para esse impasse foi invejável. Os temas têm relação com o divino, mas, de certa forma, são neutros. “Recriar, em torno de temas bíblicos, uma pintura religiosa adaptada à alma calvinista, será obra de Rembrandt.” (ZUMTHOR, 1989, p. 242).

3. ARTE E PENTECOSTALISMO: ORIGEM, CRÍTICA E TERRITÓRIO

No Brasil, entre os estudos sobre Protestantismo tendo como foco o Protestantismo de linhagem pentecostal, destaca-se o trabalho do sociólogo Gedeon Alencar,

embora haja muitos outros trabalhos importantes tais como os de Paul Freston¹², assim como, também, os de Francisco Cartaxo Rolim¹³, os de Ricardo Mariano¹⁴, dentre outros.

Em “Protestantismo Tupiniquim” (ALENCAR, 2005), o autor analisa ou investiga a contribuição ou a não contribuição evangélica para a cultura brasileira, ou seja, ele relaciona Protestantismo e Cultura e, embora não se aprofunde, também aborda a questão que envolve a relação dos pentecostais no Brasil com as artes. Já em “Assembleias de Deus: origem, implantação, militância (1911-1946)” (ALENCAR, 2010) e em “Matriz Pentecostal Brasileira: Assembleias de Deus (1911-2011)” (ALENCAR, 2013), o autor traça um panorama histórico e sociológico da principal e primeira denominação pentecostal no Brasil – as Assembleias de Deus. O autor não trata em seu trabalho sobre a relação deste movimento com a arte, exceção, por algumas vezes quando faz menção, citando outros autores, à arquitetura dos templos. Mas, de certa forma, nos ajuda a entender o ethos, a ética e a cosmovisão pentecostal, assim como, também, ao mostrar-nos que, historicamente e geograficamente, o seguimento é um movimento marginal em sua origem, nos ajuda a explicar ou pelo menos formular uma forte hipótese a respeito da não relação do pentecostalismo com as artes imagéticas. Além de Alencar e destes outros teóricos mencionados, poderíamos citar também o trabalho de Luís de Castro Campos Jr. “Pentecostalismo: sentidos da palavra divina”, de 1995. Embora Campos Jr. seja um acadêmico cujo campo de pesquisa relaciona-se à História, nesta obra o autor lança um olhar muito mais sociológico que histórico sobre o fenômeno pentecostal, mas de maneira macro. Embora seja um estudo bastante crítico, assim como os demais autores, ele nada cita sobre a relação ou não relação entre pentecostais e artes imagéticas, na verdade nem menciona o assunto artes, exceção um curto tópico relacionado à música.

3.1 As origens do pentecostalismo no Brasil: contexto histórico e social

Segundo Alencar (2005), a presença do protestantismo no Brasil pode ser dividida em três fases¹⁵. A primeira sendo a do *protestantismo de emigração*, a partir do século XVIII.

¹² Ver FRESTON, 1993. Talvez seu principal trabalho seja a sua tese de doutorado em Sociologia, pela Unicamp, intitulada: *Protestantes e política no Brasil: Da Constituinte ao Impeachment*. 1993; no entanto, existem dezenas de artigos e livros publicados pelo autor nos quais ele trata sobre Pentecostalismo no Brasil.

¹³ Ver ROLIM, 1985.

¹⁴ Ver também MARIANO, 2001.

¹⁵ O autor ressalta que não leva em consideração aqui a primeira aparição de protestantes no Brasil com a invasão francesa e holandesa nos séculos XVI e XVII.

A segunda, chamada *protestantismo de missão*, quando surgem no Brasil as principais denominações históricas já com raízes bastante profundas na Europa e principalmente na América do Norte. A denominação anglicana foi fundada aqui em 1808; a luterana em 1824; a congregacional em 1855; a presbiteriana em 1859; a metodista em 1867; e a batista em 1882. A terceira fase é a do *protestantismo pentecostal*, “também vindo dos EUA, mas com uma conotação bem díspare da anterior, pois vem acompanhando o imigrante europeu marginal. É uma mensagem de pobres para pobres e incultos” (ALENCAR, 2005, p. 46).

O pentecostalismo é um movimento, ressalta-se, que teve sua origem entre o povo negro nos EUA, que desde o término da Guerra Civil Americana (1861-1865) vinha lutando por direitos civis de igualdade. Esse povo compunha um contingente enorme de descendentes de escravos vivendo totalmente excluído e separado da elite branca americana. “Não tem o tom “modernizante” do *wasp*¹⁶, pois é um movimento que surge entre os negros [...] atinge, obrigatoriamente, os pobres e marginalizados no Brasil.” (ALENCAR, 2005, p. 46).

Campos Jr. (1995), ao buscar a gênese, o embrião do pentecostalismo nas seitas ascéticas no contexto em que se deu a Reforma, chama a nossa atenção para o fato de que uma ênfase muito mais emocional e espiritualista estava presente em algumas vertentes ascéticas protestantes da época, como por exemplo, no movimento metodista de base e em alguns outros seguimentos e será entre as classes pobres da Europa, já naquele tempo, que esse tipo de protestantismo “pentecostalizado” vai proliferar, entre trabalhadores e mineiros ingleses. O autor destaca que

com a Revolução Industrial e a formação do operariado inglês, as cidades passaram a apresentar um elevado índice populacional. A pobreza e a exploração pelo capitalismo que se desenvolvia na Europa do século XVII criaram as condições necessárias para o aparecimento de um avivalismo religioso [...] entre os setores da população inglesa que mais sofriram. (CAMPOS Jr., 1995. p. 12,13)

Tendo em vista tudo o que já vimos até aqui, poderíamos ousar fazer a seguinte pergunta. Indivíduos com uma visão de mundo condicionada e plasmada por uma religião radical e fundamentalista, vivendo em condições sociais limitadas teriam alguma preocupação

¹⁶ Acrônimo que em inglês significa: *White, Anglo-Saxon and Protestant* (Branco Anglo-Saxão e Protestante).
Submetido em Janeiro de 2019, Aprovado em Fevereiro de 2019, Publicado em Agosto 2019

com escultura, pintura, desenhos arquitetônicos, iconografias, estética e todo esse universo ligado às artes plásticas ¹⁷ou, se preferirmos, mais restritamente às artes da imagem?

3.2 Território como imposição social

A geografia ou o território onde o pentecostalismo se desenvolveu talvez seja uma das hipóteses mais prováveis a respeito da não relação do sujeito pentecostal brasileiro com a produção artística universal da imagem no que se refere à pintura e à escultura hoje, não ignorando aqui os locais em que ela tradicionalmente se encontra: galerias de arte, museus, centros urbanos. Levando em consideração também o tipo de indivíduo com o qual ela dialoga (ou melhor: o tipo de indivíduo que dialoga com ela). Primeiro, porque o sujeito pentecostal, como vimos, é (não generalizando, mas sem encontrar saída para não fazê-lo) um sujeito marginalizado em sua maioria, vivendo à margem da cidade, onde a arte circula nos espaços destinados a ela nos centros urbanos propriamente ditos.

Para entendermos a geografia da urbanização no início do século XX (O protestantismo pentecostal surge no Brasil na segunda década do século XX) recorreremos ao geógrafo Milton Santos (1993), “A urbanização brasileira”.

Segundo Santos, a urbanização é para nós algo moderníssimo, uma vez que toda a nossa história é pautada sobre uma longa vivência no campo. “Toda a nossa história é a história de um povo agrícola, é a história de uma sociedade de lavradores e pastores” (p. 17). A urbanização brasileira teve seus primórdios ainda na segunda metade do século XVI, após a fundação do Rio de Janeiro (1567). Já no século XVII, algumas vilas foram elevadas à categoria de cidades, dentre elas, São Paulo. O autor destaca que

De modo geral, porém, é a partir do século XVIII que a urbanização se desenvolve [...]. Mas foi necessário ainda mais um século para que a urbanização atingisse sua maturidade, no século XIX, e ainda mais um século para adquirir as características com as quais a conhecemos hoje. (SANTOS, 1993, p. 19)

Para entendermos essa relação entre território e pentecostais (e arte) é necessário entendermos primeiramente o espaço geográfico como “fato social” (SANTOS, 2004). Os católicos sempre tiveram primazia sobre o território brasileiro por razões muito lógicas.

¹⁷ O conceito “Artes Plásticas” está relacionado a todo objeto artístico cujo corpo ou matéria você pode ver e tocar: pintura, escultura, arquitetura. Está ligado à ideia de plasmar, moldar, dar forma a uma obra de arte.

Reginaldo Prandi (2016) ¹⁸observa que a religião oficial do Brasil era o Catolicismo e que até pouco tempo atrás, ainda no século XX, para participar efetivamente da vida social brasileira era preciso ser católico. Desde lavar uma certidão de nascimento a uma de óbito, tudo passava pela paróquia, pois era lá que ficava o cartório. Em relação aos protestantes tradicionais, se observarmos as datas de chegada das principais denominações reformadas em território brasileiro conforme apontadas por Alencar (2005), estes também tiveram seus privilégios por terem chegado aqui primeiro, no decorrer do século XIX, implantando igrejas, missões, hospitais, colégios (as faculdades e universidades vêm bem depois, mais vêm!) no que seriam os *centros* urbanos na época. A relação dessas igrejas históricas com a sociedade, partindo do centro da cidade, vai desaguar em uma relação de burguês para com burguês (WEBER, 2013).

Conforme vimos na análise de Weber, os puritanos (principalmente os de linhagem calvinista) são evangélicos, mas com uma visão burguesa, com uma boa base econômica, tendo maior facilidade de acesso à educação, levando-os, conseqüentemente, a uma maior compreensão dos objetos artísticos (na verdade, eles já vêm da Europa e dos EUA com essa capacidade de compreensão formada). Ao contrário, os pentecostais, tomando aqui como denominação representante as Assembleias de Deus, surgem entre as massas da classe C e D, entre a população pobre do país, tanto da zona rural como também da periférica no início do século XX.

Segundo Holanda (2014), a data da Abolição, 1888, marca o fim de uma era agrária e a emancipação das cidades.

As cidades, que outrora tinham sido como complementos do mundo rural, proclamaram finalmente sua vida própria e sua primazia. Em verdade podemos considerar dois movimentos simultâneos e convergentes através de toda a nossa evolução histórica: um tendente a dilatar a ação das comunidades urbanas e outro que restringe a influência dos centros rurais, transformados, ao cabo, em simples fontes abastecedoras, em colônias das cidades. (HOLANDA, 2014, p. 205)

Santos (1993), no entanto, mostra que até a década de 60 do século XX, o Brasil ainda é um país rural. Na década de 50, por exemplo, apenas 36,16% da população brasileira é urbana. Esse excedente de massa vivendo na zona rural não tem essas preocupações estéticas que a arte exige. A vida agrária do indivíduo, vivendo em meio aos labores do

¹⁸ Entrevista cedida a estudantes universitários, gravada na residência do pesquisador, e publicada em novembro de 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=UchgKiiCeq4>>. Acesso em: maio de 2019.

campo, não dispõe de tempo, espaço nem condições para comungar com as artes, mesmo se pensarmos arte em sentido mais amplo a que temos tratado aqui. E é entre esse excedente rural que está o pentecostal, inicialmente. Mesmo quando migra para a cidade, esse indivíduo continuará mantido fora da possibilidade de acesso à arte, agora, por estar em situação marginal, seja na orla ou dentro da cidade (nas favelas).

Após a década de 70 as cidades passarão por um processo de expansão e as massas que sempre seguiram os “ciclos econômicos do Brasil” desde tempos remotos – o da cana-de-açúcar, o do ouro, o do algodão, o do café, o da borracha; sem falar de eventos como a construção de Brasília, a construção da Transamazônica, a extração na Serra Pelada etc. –, parecem encontrar lugar fixo na orla das grandes cidades, ou seja, a partir da segunda metade do século XX dá-se início um movimento chamado Êxodo Rural.

Nas décadas seguintes, megacidades tais como Rio de Janeiro e São Paulo, assim como muitas outras, irão passar por um crescimento desordenado e vão sofrer um fenômeno que Santos (1993) vai chamar de **macrocefalia urbana**; isto é, quando as políticas públicas não conseguem alcançar os grupos mais pobres e estes vão, conseqüentemente, vivendo em situações cada vez mais precárias de sobrevivência.

É esse o contexto no qual está inserido o Pentecostalismo no Brasil. Sua prática religiosa, assim como também a social são condicionadas por um espaço econômico e social que não contribui para que haja uma relação mais estreita entre os pentecostais e as artes. Não apenas no que se refere às artes imagéticas, mas às artes em geral.

Santos (2004), em estudo intitulado “Por uma geografia nova” faz uma colocação a qual de certa forma sintetiza o que estamos tentando evidenciar aqui. O autor diz que:

O espaço é a matéria trabalhada por excelência. Nenhum dos objetos sociais tem tanto domínio sobre o homem, nem está presente de tal forma no cotidiano dos indivíduos. A casa, o lugar de trabalho, os pontos de encontro, os caminhos que unem entre si estes pontos são elementos passivos que condicionam a atividade dos homens e comandam sua prática social. (SANTOS, 2004, p. 85)

Ou seja, ao que parece, o espaço onde determinado indivíduo vive e circula condiciona não somente as suas ações, mas também as suas atividades e práticas sociais e, sendo assim, as suas práticas religiosas e artísticas também não poderiam ficar imunes a esse poder influenciador e condicionador da geografia.

Há toda uma influência do território (ainda que passiva, e por isso mesmo menos visível) sobre o indivíduo. Esse pertencer a um lugar geográfico austero, somado a uma prática religiosa radical, fundamentalista e sectária, que procura negar o mundo em todos os sentidos, tomará as artes, principalmente as que se refere à imagem, como algo mundano e pecaminoso – objeto de idolatria.

3.4 Estratificação social e os códigos de compreensão dos objetos artísticos

O estudo de Tota (2000) sobre sociologia da arte que aborda, dentre muitos outros assuntos, como se dá a relação das diferentes classes com os museus talvez seja interessante também para tentarmos entender esse distanciamento dos pentecostais ao que diz respeito às artes da imagem analisando-o de um outro ângulo e, assim, finalizarmos o nosso estudo.

A autora destaca alguns problemas relacionados às classes sociais e os códigos museológicos. Primeiro, ela lembra que a distinção entre arte popular e arte erudita, surgida na passagem do século XIX para o século XX, sempre serviu de barreira de classes por muitas décadas. Isso nos faz pensar no seguinte. Que relação poderia existir, a princípio, entre o indivíduo pentecostal vindo de um contexto marginal e as manifestações visuais mais elitizadas? Não podemos nos esquecer de que as artes plásticas, manifestações artísticas tais como pintura, escultura, desenho e outras bem mais próximas a nós, como instalações, performances (já dentro do conceito de artes visuais), sempre foram coisas da elite, pelo menos no Brasil.

Hannud (2016)¹⁹ lembra, por exemplo, que no final do século XIX e primeiras décadas do século XX, o sujeito que possuía tais habilidades artísticas no Brasil pertencia a famílias da alta classe. Esse sujeito, além desses conhecimentos, geralmente possuía também muitos outros tais como de francês, de música, enfim.

Podem parecer simplistas, mas ao mesmo tempo são pertinentes os questionamentos feitos por Alencar a respeito da neutralidade dos protestantes pentecostais (e de forma surpreendente também dos tradicionais) a respeito da “Semana de Arte Moderna”, em 1922.

¹⁹ Aula magna sobre História da Arte no Brasil, ministrada pelo historiador de arte Giancarlo Hannud na Unibes Cultural, publicada em julho de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ko7wSachITQ>>. Acesso em: 19 maio de 2019.

Pode ser episódico, mas procurei nos diferentes jornais protestantes da época e não há nenhuma nota contra ou a favor do principal movimento cultural da década de 1920: a *Semana de Arte Moderna*. Arte moderna? O que isso tem a ver com a igreja e vice-versa? A *Semana de Arte Moderna* foi um movimento sobre artes plásticas, escultura e literatura. Quais dessas manifestações diziam respeito ao protestantismo, e mais especificamente ao pentecostalismo nesse momento? Nenhuma. Portanto, a *Semana de Arte Moderna* nada diz à Igreja. (ALENCAR, 2005, p. 47)

Voltando a Tota (2000), a autora lembra o importante estudo de Pierre Bourdieu e Alain Darbel (1966) realizado no final da década de 60, no qual, ao desenvolverem uma pesquisa sobre o público frequentador de museus na Europa, perceberam que os visitantes pertencentes às classes altas dispunham de total autonomia para fruir as obras de arte expostas nos museus. Ao contrário destes, os pertencentes à classe média se valia de tudo o que estivesse ao alcance deles para tentarem entender as obras. Eles liam os catálogos, optavam por visitas em grupo. No entanto, as classes operárias sequer iam ao museu. E por qual motivo? Como bem destaca a autora, em sua reflexão sobre o texto de Bourdieu e Darbel:

Faltava-lhes o capital necessário para andarem pelas salas sem experimentarem embaraço e sentirem-se observados de modo hostil pelos vigilantes. Nem as visitas guiadas representavam neste caso um recurso, porque os visitantes dos extratos sociais mais baixos, participando nessas visitas, temiam trair-se, isto é, receavam que “surgisse à tona” a sua ignorância. (TOTA, 2000, p.143)

A condição social da maioria dos fiéis pertencentes a igrejas como as Assembleias de Deus, por exemplo, tomando-a aqui como principal representante do pentecostalismo no Brasil, do seio da qual surgiram as milhões de igrejas pentecostais espalhadas pelas periferias e favelas das grandes cidades, não é favorável à relação dessas pessoas com as artes imagéticas. Não se trata, simplesmente, de fatores ligados a credo ou fé, mas muitos outros externos à religião. Faltam-lhes as condições primárias – financeiras, sociais e educacionais – para pelo menos ousarem decodificar os códigos artísticos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante disso, seria possível cobrar, de um sujeito cujo espaço geográfico, que se funde com o espaço social, somado a uma visão de mundo plasmada pela ideia de

“afastamento do mundo” e, conseqüentemente, do meio cultural brasileiro onde a arte está inserida, uma relação mais próxima com as artes plásticas? Mesmo que restringindo essa relação apenas às artes da imagem aqui referidas? Acreditamos que não. No entanto, existem muitas outras hipóteses as quais poderiam ser levantadas aqui sobre a não relação dos pentecostais no Brasil com as artes imagéticas, tais como a interpretação literal de elementos simbólicos da Bíblia adotada por eles como impasse a uma relação com as artes da imagem; ou ainda, a visão teológica apocalíptica pentecostal forjada no período entre guerras (entre a primeira e a segunda Guerra Mundial) como força repressora a uma possível relação do fiel com as artes da imagem, sendo estas, objeto mundano, dentre outras. Todavia, nenhuma delas, tomadas de forma isolada, nos daria uma resposta aplicável, mesmo que provisória, para tal “iconoclastia passiva” dos pentecostais em relação às artes da imagem sem levar em consideração a condição marginal da maioria dos pentecostais no País, levando-nos, por certo, à questão social, econômica e territorial que procuramos colocar no campo da discussão neste nosso artigo.

REFERÊNCIAS

Bibliografias:

- ALENCAR, Gedeon Freire de. *Protestantismo Tupiniquim: hipóteses da (não) contribuição evangélica à cultura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Arte Editorial, 2005.
- _____. *Assembleia de Deus: origem, implantação e militância (1911-1946)*. São Paulo: Arte Editorial, 2010.
- _____. *Matriz pentecostal brasileira: Assembleia de Deus 1911-2011*. São Paulo: Novos Diálogos, 2013.
- CAMPOS Jr, Luís de Castro. *Pentecostalismo: sentidos da palavra divina*. São Paulo: Atlas, 1995.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. 16ª ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HAUTECOEUR, Louis. *História Geral da Arte*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.
- JANSON, H. W.; JANSON, A. E. *Iniciação à história da arte*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- MATHIAS, Ronaldo. *Antropologia e arte*. São Paulo: Claridade, 2014.
- PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PROENÇA, Graça. *História da arte*. 17ª ed. São Paulo: Ática, 2010.
- ROOKMAAKER, Hans R. *A arte moderna e a morte de uma cultura*. Trad. Valéria Lamim Delgado Fernandes. Viçosa: Ultimato, 2015.

_____. *A arte não precisa de justificativa*. Trad. Fernando Guarany Jr. Viçosa: Ultimato, 2010.

_____. *Filosofia e estética*. Trad. William Campos da Cruz. Brasília: Monergismo, 2018.

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: HUCITEC, 1993.

_____. *Por uma Geografia Nova: Da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica*. 6ª ed. São Paulo: Edusp, 2004.

SCHAEFFER, Francis A. *A morte da razão*. 4ª ed. São José dos Campos: Fiel, 1986.

_____. *A arte e a Bíblia*. Trad. Fernando Guarany Jr. Viçosa: Ultimato, 2010.

TOTA, Anna Lisa. *A sociologia da arte: do museu tradicional à arte multimídia*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. Mário Moraes. São Paulo: Martin Claret, 2013.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. 4ª ed. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

ZUMTHOR, Paul. *A Holanda dos tempos de Rembrandt*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

Vídeos:

HANNUD, Giancarlo. *História da Arte no Brasil*. Palestra ministrada em 2016. Unibes Cultural.(01h01m32s).Disponívelem:<<https://www.youtube.com/watch?v=Ko7wSachITQ>>. Acesso em: 19 maio. 2019.

PRANDI, Reginaldo. *Reginaldo Prandi entrevista*. 2016. (01h23m41s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UchgKiiCeq4>>. Acesso em: 15 maio. 2019.