

**Comunicação e arte na interface com a fé evangélica:
problemáticas a partir de Flusser e Rookmaaker**

*Communication and art in the interface with evangelical faith:
problems from Flusser and Rookmaaker*

Isabella PICHIGUELLI¹

Resumo

Neste artigo, buscamos compreender de que modo o filósofo Vilém Flusser e o historiador da arte Hans Rookmaaker podem contribuir para elucidar as relações, por vezes conflituosas, entre a fé evangélica, a arte e suas possibilidades comunicativas. Para tanto, utilizamos como método o cotejo teórico, por meio do qual apontamos, entre os principais resultados, que embora concordem com relação à capacidade que a arte tem de modelar nossa percepção de mundo, uma das divergências fundamentais entre Flusser e Rookmaaker indica diferentes níveis de abertura ou fechamento na prática artística, uma vez que, para Flusser, o belo está na produção de diferença em relação aos modelos de experiência tradicionais, ao passo que, para Rookmaaker, a beleza está condicionada ao conceito de verdade.

Palavras-chave: Comunicação e Religião. Comunicação e Arte. Evangélicos-Brasil.

Abstract

In this article, we seek to understand how philosopher Vilém Flusser and art historian Hans Rookmaaker can contribute to elucidating the sometimes conflicting relations between evangelical faith, art and its communicative possibilities. To do so, we use as a method the theoretical collation, through which we point out, among the main results, that although they agree about the ability of art to shape our perception of the world, one of the fundamental divergences between Flusser and Rookmaaker indicates different levels of openness or closure in artistic practice, since for Flusser beauty is in the production of difference from traditional experience models, while for Rookmaaker beauty it is conditional upon the concept of truth.

Keywords: Communication and Religion. Communication and Art. Evangelicals-Brazil.

¹ Doutoranda em Comunicação e Cultura, Universidade de Sorocaba, Uniso/SP. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Narrativas Midiáticas (NAMI/Uniso/CNPq) e do Grupo de Estudos Mídia, Religião e Cultura (MIRE/Intercom). E-mail: isabellareisps@gmail.com

Introdução

A origem deste trabalho está na inquietação gerada pelos resultados de pesquisa anterior, quando identificamos, por meio da análise de matérias jornalísticas, compreendidas como representações midiáticas, uma hegemônica incompreensão na sociedade brasileira quanto a uma arte que tem como características: ser produzida por quem declara seguir a fé evangélica (que é uma das vertentes da religião cristã); e ser antropofágica em sua confecção criativa, ou seja, colocar em fusão elementos culturais díspares e até mesmo considerados oponentes (ANDRADE, 1979; SILVA, 2007).

Em específico, no caso do corpus que analisamos, o processo antropofágico se dá no entremear de particularidades da cultura gospel (que parte da fé evangélica) e da cultura secular (não religiosa), gerando estranhamentos e rejeições (majoritariamente observadas nas representações midiáticas), lançando luz, ainda, sobre uma segregação existente entre essas duas expressões culturais na sociedade brasileira (PICHIGUELLI, 2019; PICHIGUELLI; SILVA, 2019).

A partir dessas identificações é que nasce este trabalho, pois nos levam a questionar: o que atravessa, embasa e fomenta esse cenário, no qual predomina um olhar que conflagra, que coloca em conflito, ou que ao menos segrega, afasta, a cultura evangélica e a cultura secular?

Compreender o que constitui essa conjuntura pode dizer muito sobre as dinâmicas que encontramos na esfera pública e midiática no Brasil, o que embasa a justificativa para este trabalho.

A relevância fica ainda mais evidente quando pensamos na capacidade comunicacional da antropofagia de promover diálogos, uma vez que une diferentes elementos culturais para gerar um novo: uma nova proposição textual, se relacionarmos à noção de intertextualidade.

Conforme lembra Bakhtin (1997), “cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados” (p. 291), ou seja, não se pode constituir de forma isolada. Além disso, há o fato de que “o índice substancial (constitutivo) do enunciado é o fato de dirigir-se a alguém, de estar voltado para o destinatário” (BAKHTIN, 1997, p. 320).

Nesse sentido, negar a intertextualidade, em certa medida, pode indicar a negação da própria comunicação enquanto ato dialógico, ou, pelo menos, a intenção (e, apenas, intenção) de um cerceamento do circuito comunicacional.

Para responder a nossos questionamentos, nesta etapa de pesquisa, o objetivo geral é compreender de que modo autores que versam sobre comunicação, arte e religião – campos que guardam similaridades – podem lançar luz sobre os fios que constituem a trama apresentada: a hegemonia de um estranhamento e/ou rejeição frente à antropofagia/intertextualidade na arte cristã evangélica.

Compreendemos como próximos e semelhantes fenômenos presentes tanto em processos comunicacionais quanto artísticos ou religiosos. Nestes três campos, podemos observar a potencialidade para a criação de vínculos, para a produção de novos sentidos e para a transformação dos que se envolvem, sendo que o corpo atua como mídia primordial (PICHIGUELLI; SILVA, 2017a).

Apesar das semelhanças, há também os pontos de divergência e as zonas de tensão, que aqui nos interessam em razão da reflexão que nos propomos a fazer.

Neste artigo, em específico, buscaremos observar como podem contribuir para a compreensão de nosso problema:

- a) o filósofo da comunicação, Vilém Flusser, por meio de seu texto “A arte, o belo e o agradável”, no qual afirma que “as religiões e as ideologias em geral desconfiam da arte” (2001, p. 12), por causa de suas características intrínsecas;
- b) e o historiador da arte, Hans Rookmaaker, por meio de seu livro “A arte moderna e a morte de uma cultura”, no qual reconhece que, historicamente, “o protestantismo como tal não promoveu as artes” (2015, p. 38), mas defende a existência de uma arte feita por evangélicos que não tenha, necessariamente, fins evangelísticos – razão pela qual tem sido referência para artistas cristãos na contemporaneidade, os quais têm buscado novas perspectivas criativas, mais livres na escolha de temáticas e estéticas (PICHIGUELLI; SILVA, 2017b).

Filósofo de origem tcheca, Vilém Flusser nasceu em Praga em 1920 e chegou ao Brasil em 1940, onde morou até 1972, quando se mudou para Provença, na França. Em seu percurso formativo, por sua experiência nômade, recebeu a influência de diversas culturas, mas, principalmente, da cultura judaica – que traz consigo a tradição da voz, do verbo – e da cultura alemã – que traz consigo a tradição da imagem, do substantivo (SILVA, 2013). Entre 1975 e 1976, Flusser escreve o texto “A arte, o belo e o

agradável”, originalmente em francês, destinado a um curso denominado “Les phénomènes de la communication” (Os fenômenos da comunicação), posteriormente publicado na Revista ArteFilosofia, em 2001, traduzido para o português por Rachel Cecília de Oliveira Costa.

Já o holandês Hans Rookmaaker foi um historiador da arte que se converteu ao cristianismo (de vertente protestante, de onde provêm as igrejas evangélicas, em geral) durante o período que passou em um campo de prisioneiros nazistas onde, hoje, localiza-se a Ucrânia. Em 1970, escreve o livro “A arte moderna e a morte de uma cultura”, eleito, no ano seguinte, pelo jornal inglês The Observer, o “livro do ano” (SOUZA, 2015). Nesse livro, Rookmaaker traça um panorama da história da arte desde o final da Idade Média até chegar à arte moderna, com foco na produção de pinturas, por meio do qual busca evidenciar a relação entre as elaborações artísticas e a cultura de seus tempos, tecendo, com mais ênfase no último capítulo, considerações acerca de uma possível arte cristã, por meio de uma reflexão – mais direcionada ao público que segue essa fé – sobre os parâmetros que devem guiar uma produção artística que tenha como fundamento as crenças propagadas pelo cristianismo.

Como metodologia, nos utilizamos do cotejo teórico das duas obras mencionadas, tendo como guia a indicação do que conceituam os autores com relação a quatro tópicos principais: definição de arte, relações com a comunicação, definição de beleza na arte, e relações com a religião.

Como veremos, para ambos os autores, a arte é uma forma de comunicação, entretanto, a maior diferença entre suas concepções parece estar no entendimento acerca da beleza, pois enquanto para Flusser a beleza da arte está na proposição da novidade, para Rookmaaker a beleza está ligada ao conceito de verdade. Essa divergência de parâmetros ajuda a esclarecer sobre os limites e atritos que podem existir quando se trata da comunicação da arte no campo religioso, indicando, ainda, diferentes níveis de abertura ou fechamento na prática artística.

Cabe esclarecer, antes disso, que a opção pelos dois textos que apresentaremos e por estes dois autores se dá, tão somente, em razão de recorte de pesquisa, e que pretendemos ampliar o cotejo teórico à medida que nossos estudos avançarem.

Noções sobre o que é arte

Conforme adiantamos, o cotejo teórico entre Flusser e Rookmaaker ocorrerá por meio da apresentação das ideias dos autores acerca de quatro temas: arte, comunicação, beleza e religião, para, posteriormente, tecermos considerações acerca dos achados.

O conceito de arte concebido por Flusser é calcado na ideia de “poiesis”: a ação de produzir o real, de ser “nosso programa para a experiência da realidade” (FLUSSER, 2001, p. 10). O autor não a define, assim, como um produto; portanto não se fixa em nenhuma forma específica de arte (pintura, cinema, teatro, etc.) para tratar do assunto.

“Trata-se da elaboração e da comunicação de modelos para nossas experiências concretas do mundo” (ibidem). A arte, nesse sentido, trabalha por meio de um processo de modelização de propostas estéticas, e não pela tentativa de representação de experiências vividas: “O artista não está interessado na comunicação das experiências privadas: isso seria, aliás, enfadonho. (...). Ele não compara sua experiência com outra, mas ele compara seu modelo com outro” (FLUSSER, 2001, p. 11).

Estes modelos artísticos, na visão do autor, nos programam para a experiência da realidade. Sem arte, para Flusser, é impossível perceber o mundo, pois este não se estrutura somente pelas informações genéticas que nos geram, mas também pelo que recebemos de informações estéticas.

Isso leva o autor a afirmar que a paisagem, por exemplo, só passou a existir após o primeiro pintor paisagista criar este modelo para nossa experiência de mundo, proporcionando nossa percepção acerca do fenômeno concreto.

Seguindo este raciocínio, a realidade não é o ponto de partida, mas uma consequência, dada a partir dos modelos artísticos, os quais “não são generalizações de uma experiência concreta de um artista. Eles não podem ser. São estruturas propostas pelo artista para ordenar as experiências futuras, redes para colher experiências novas” (FLUSSER, 2001, p. 10).

Já Rookmaaker, por outro lado, menciona em sua obra dois tipos de produções artísticas: de um lado, as belas artes, compostas pela pintura – por meio da qual realiza sua análise – mas também pelo teatro, pela música, cinema, literatura, poesia, e escultura; de outro lado, as artes aplicadas, como a cerâmica e a tapeçaria.

Para o autor, o que caracteriza a arte é o fato de possuir uma estrutura complexa. Embora não apresente uma análise profunda a respeito dessa estrutura, busca enfatizar, por meio dessa afirmação, que a estética é apenas um dos elementos da estrutura artística, que: “ainda que possa existir sem alguns desses elementos, (...) é frequentemente mais pobre sem eles. Um homem pode existir sem as pernas, mas seu ser está mais completo e, de certo modo, mais expressivo se estiver com elas” (ROOKMAAKER, 2015, p. 247).

Essa ênfase do historiador da arte insere-se em uma discussão acerca de se poder ou não definir o “princípio da arte” apenas por seu aspecto estético. “O estranho é que os artistas, quase sem exceção, esforçam-se para expressar algo em sua arte e raramente se contentam com o elemento estético por si só” (idem, p. 246).

O argumento de Rookmaaker revela aquela que talvez seja sua principal compreensão sobre a arte que vem sendo praticada ao longo dos anos: a visão de que as obras artísticas “carregam” nelas mesmas um conteúdo, um significado, uma interpretação, uma “expressão ou retrato da realidade” (idem, p. 247).

Conceitos sobre comunicação

Para Vilém Flusser, a comunicação possui como característica um entrave fundamental: a experiência concreta, pois, para o autor, esta é incomunicável, por ser única, impossível de comparação ou de publicação, já que se vive sempre na esfera do privado. Nesse sentido, toda comunicação é limitada, dado que “comunicar é precisamente comparar, (simbolizar), e publicar” (FLUSSER, 2001, p. 9).

É justamente esse entendimento que faz com que o autor compreenda que a arte produz o real, não o representa. Para Flusser (2001), “toda comunicação tem dimensões estéticas, éticas e epistemológicas” (p. 11) e, portanto, todos somos, em algum grau, artistas, uma vez que a cada comunicação que intentamos realizar, acabamos por propor modelos estéticos para nossas futuras experiências. Flusser (2001, p. 10) argumenta que é por isso – por ser sempre uma proposição para o futuro – que não há contradição em dizer que a experiência concreta é incomunicável e afirmar, ao mesmo tempo, que as experiências do concreto são somente possíveis porque modelos nos são previamente comunicados.

Nesse sentido, por comunicar modelos artísticos para a nossa experiência de mundo, Flusser fala a respeito de uma separação enganosa entre ciência, política e arte:

Diríamos que a comunicação estética deve preceder toda comunicação ética e epistemológica. Pois o artista é o produtor da realidade que será julgada pelo político e pesquisada pelo cientista. Só podemos julgar o que vivemos, e só podemos conhecer o que julgamos e vivemos. Mas, é claro, o problema da precedência de uma forma de comunicação ou de outra é mal colocado. É uma consequência da esquizofrenia moderna, responsável pela divisão da comunicação em ciência, política e arte. De fato, essa divisão é uma loucura que se tornou, felizmente, insustentável. Tornou-se claro que todo cientista é também político e artista, que todo político é também cientista e artista, e que todo artista é também cientista e político. Toda diferença, se há alguma, é uma questão de ênfase. A discussão desonesta sobre uma arte “engajada” ou “desengajada”, sobre uma arte “dependente” ou “independente” da ciência e da tecnologia é antiquada, tão antiquada como a discussão sobre uma ciência “pura” ou “aplicada” (FLUSSER, 2001, p. 11).

Outro ponto importante a ressaltar é que, para o filósofo, há diferentes tipos de tentativas de comunicação: a que não traz nenhuma informação nova e corrobora nossas percepções sobre o mundo; aquela que traz muita informação nova e acaba por falhar em sua intenção (pois não consegue comunicar nada); e aquela que se coloca entre as duas primeiras, na “trilha estreita” que separa “a redundância do ruído” (idem, p. 12).

Por sua vez, o holandês Rookmaaker entende como fundamental, na relação entre comunicação e arte, o fato de que em geral as obras de arte têm, tradicionalmente, uma mensagem a passar. E esta mensagem, quase sempre, traz consigo uma percepção sobre o mundo norteadas por uma filosofia, um conceito.

Por esse motivo, em sua concepção, não há neutralidade possível, em especial na trajetória histórica da pintura, “não só por causa da sua temática, mas, na maioria das vezes, simplesmente porque deixava clara uma visão particular da vida e do mundo, expressava verdades e valores profundos pelo modo como o tema e o conteúdo eram tratados” (ROOKMAAKER, 2015, p. 28).

Justamente por isso não há como se separar, ao se fazer a análise de uma obra artística, os valores estéticos dos valores morais – ainda que, de acordo com seu parecer, estes não sejam os únicos elementos de uma obra de arte e nem devam ocupar papel de princípio regulador, conforme indicaremos mais à frente.

Para defender seu ponto de vista, o autor cita o comunicólogo Marshall McLuhan:

A questão, na verdade, está relacionada com o velho problema filosófico da forma e do conteúdo. Sem tentar entrar nele aqui, só posso dizer que a forma nunca pode existir sem conteúdo, nem o conteúdo sem a forma, pois como mostrou McLuhan, o significado está no meio – ou seja, na forma artística da própria expressão. Assim, a pergunta apresenta um problema falso. Uma obra de arte é muito mais complexa na estrutura do que se pode analisar por meio desses dois conceitos da estética e da moral: se for uma grande obra de arte, ela é uma unidade na qual muitos elementos podem ser descobertos (ROOKMAAKER, 2015, p. 248).

Nesse sentido, para o historiador de arte, o significado de uma obra artística está sempre na própria obra. E a arte pode colaborar para que este significado seja propagado e ganhe proporções maiores, inclusive provocando alterações em determinados contextos sociais e culturais, como ocorreu, no diagnóstico do autor, por meio da arte moderna.

Assim, para Rookmaaker (2015): “a arte desempenhou um papel vital ao dar forma a uma mentalidade completamente nova, um novo espírito. Foi um dos principais agentes para a expansão do novo pensamento, das novas ideias” (p. 144).

Percepções sobre a beleza

À arte que acha a trilha estreita – para não constituir-se nem em redundância nem em ruído – e, assim, conseguir comunicar, trazendo novas informações e dilatando nossa percepção de mundo, aumentando nosso “parâmetro do real”, Flusser (2001) chama de bela: “A beleza é a novidade, a originalidade de uma proposição estética. Um modelo de uma experiência, (uma ‘obra de arte’), é belo na medida em que é diferente de todo modelo precedente” (p. 11).

Para Flusser (2001), essa concepção oferece uma solução à pobreza da crítica de arte baseada no empirismo: “Podemos dizer que a beleza de um modelo é igual à quantidade de informação que ele contém. Essa quantidade é, em tese, calculável. A crítica da arte pode, portanto, deixar de ser uma série de exclamações do tipo ‘eu adoro isso!’” (p. 12).

O filósofo coloca no lado oposto à beleza na arte aquilo que é agradável. Como exemplo, disserta acerca da arte das massas – como os filmes de Hollywood – “que reforça nossas experiências do real e as petrifica” (FLUSSER, 2001, p. 13).

O motivo de uma arte ser agradável, assim, é que não traz nenhuma informação nova, é tradicional, e, portanto, já se encontra acomodada em nossas memórias, ou seja, nossa experiência da realidade já está programada por esse modelo artístico.

É por isso que a beleza, afirma, é terrível:

Ela nos propõe uma modificação da experiência do real. Rilke diz que ela grita para nós: “É preciso que você mude sua vida”. E ele diz também: “A beleza é o começo do terror”. Ela não é de todo agradável. Se nós desejamos viver agradavelmente, devemos nos contentar com os modelos velhos, tradicionais da experiência. Eles são agradáveis, pois somos programados por eles. “Agradável”: é estar dentro do meu programa de experiência. Mozart é mais agradável que Schoenberg: eu estou programado por Mozart para a experiência acústica. Mas Mozart é, contudo, perigoso. Ele era no seu tempo, é claro, mas ainda o é. Pois a quantidade de informação contida em suas composições talvez não tenha sido esgotada pelo efeito entrópico do tempo. É mais conveniente escutar composições que não contenham nenhuma informação desde o início. Modelos de experiência acústica perfeitamente armazenados em nossa memória (FLUSSER, 2001, p. 12).

Desse modo, se a novidade de uma proposta artística é o que a define como bela, então ela é capaz de modificar nossa percepção de mundo. Nesse sentido, Flusser lembra que: “A beleza é perigosa: ela arrisca destruir nossos modelos de comportamento, (e de conhecimento)” (ibidem).

A beleza da arte para Rookmaaker (2015), entretanto, não está nas proposições estéticas, tampouco filosóficas (ou morais), mas na própria complexidade da estrutura artística – no caso das pinturas, deve-se perceber nas cores e linhas “o potencial que elas têm para representar algo com uma espécie de linguagem pictórica e colocá-las em uma relação que seja agradável aos olhos, forte e rítmica e com uma economia estética” (p. 249) – estrutura essa que deve refletir, de modo conexo, a complexidade da vida – “Então, o quadro pode ser ‘belo’ ainda que represente algo feio” (ibidem).

Isso significa dizer que, no entendimento de Rookmaaker (2015), uma arte é bela na medida em que expressa verdade: “A beleza e a verdade estão muito relacionadas” (p. 249). Essa verdade, entretanto, não está relacionada à apresentação de um postulado filosófico, ou entraria o autor em evidente contradição.

Uma das críticas de Rookmaaker sobre seu tempo é justamente a tarefa dada ao artista: “de interpretar sua época, de fazer uma revelação profética das tendências importantes e do significado de tudo o que acontece. Hoje, isso quase invariavelmente significa que o artista tem de criticar os valores e as normas em voga” (idem, p. 217).

Assim, para o autor, a verdade na arte deve ultrapassar o debate do plano das ideias. Nesse sentido, afirma que “a verdade é mais que uma verdade conceitual, pois, em última análise, é pessoal” (ROOKMAAKER, 2015, p. 249).

Rookmaaker (2015) explana, nessa direção, que

A verdade na arte não significa fazer réplicas exatas, mas que a percepção do artista é rica e plena, que ele realmente tem uma boa visão da realidade, que ele faz justiça aos diferentes elementos do aspecto da realidade que ele está representando. A verdade tem a ver com a plenitude da realidade, seu alcance e significado. Assim, podemos encontrar obras não somente de um estilo naturalista, mas também de estilo romântico, gótico, barroco ou expressionista que são verdadeiras, mostrando com fidelidade, pelo menos, alguns aspectos da realidade representada (ROOKMAAKER, 2015, p. 252).

É neste contexto que o historiador holandês fala sobre a verdade artística, que se realiza na prática artística, guiada por princípios que, segundo argumenta o autor, propiciam a beleza em uma obra de arte: além da verdade, e relacionados a ela, o amor, a justiça, a honra, a excelência e o louvor (no sentido de ser digna de elogio).

Na análise do historiador, a arte moderna, em geral, não pode ser considerada bela porque falha em seu retrato do mundo, mesmo que de modo não conceitual, afinal, não é verdadeira com relação à complexidade da estrutura da realidade: “A arte moderna, muitas vezes, fala (...) do desespero sem a esperança ou da falta de significado do que é significativo – na medida em que são mentiras, essas coisas nunca são belas” (ROOKMAAKER, 2015, p. 249).

É por isso que, para Rookmaaker, é possível que existam representações sobre a feiura que resultem em uma bela obra de arte, ao passo que proposições esteticamente agradáveis aos olhos podem relevar uma obra de arte feia.

Afirma o autor: “Um pensamento horrível nunca pode ser verdadeiramente belo, pois uma mentira não é verdade; mas a verdade é bela quando apresentada em sua profundidade e plenitude” (ROOKMAAKER, 2015, p. 249).

Notas sobre a relação entre religião e arte

É por Flusser entender a beleza como perigosa, capaz de modificar nossos modelos de experiência, que em sua concepção, as religiões possuem uma relação de desconfiança com as artes. Não somente as religiões, mas também as ideologias. “Se

nossos modelos da experiência modificam-se graças à arte, nossos moldes de comportamento se modificarão forçosamente em seguida” (FLUSSER, 2001, p. 12).

Ao lado dos moldes já dados para nossa experiência do real, assim, estariam as ideologias e as religiões, compreendidas como sistemas que requerem trabalhadores à sua disposição prestarem serviço: “Nossas experiências se tornaram petrificadas, e nós nos tornamos objetos para uma manipulação tecnocrática. Pois se a arte morre, o homem morre, e ele será substituído pelo funcionário” (FLUSSER, 2001, p. 13)

O contra-ataque a essa petrificação estaria na beleza de obras artísticas. Conforme pontua Flusser (2001, p. 12): “A arte é o terreno de toda revolução, (na ciência, bem como na política). É por isso que a ‘pura beleza’ é um pecado, e é por isso que colocam os artistas em asilos na União Soviética”.

Terrível. Perigosa. Pecado. São adjetivos usados por Flusser para a beleza na arte, que não é agradável precisamente por ser o “aspecto da comunicação pela qual a informação relativa à experiência concreta é aumentada” (FLUSSER, 2001, p. 13).

Por sua vez, por Rookmaaker entender que a verdade na arte deve ultrapassar o plano da proposição conceitual, a arte não pode ser qualificada pelo fato de propagar ou não uma mensagem condizente com determinada religião – pois isso implicaria contradizer sua própria crítica –, ainda que essa religião seja a cristã, publicamente declarada como a fé seguida pelo autor, que afirma, nessa direção: “seria uma mentira dizer que a arte só é boa se promover o cristianismo. Isso seria um tipo pervertido de utilitarismo” (ROOKMAAKER, 2015, p. 244).

Nesse contexto, o autor afirma que é um erro, tanto de cristãos quanto de teóricos, “tentar dar à arte um significado ou um sentido mostrando que ela ‘faz algo’”. Assim, a arte deve abrir os olhos das pessoas ou servir como decoração, profecia ou louvor ou expressar uma filosofia em particular. A arte não precisa dessa desculpa” (ibidem).

Apesar de sua visão no que se refere à arte e sua fé, o historiador reconhece que, tradicionalmente, ela não foi prevalecte na trajetória da religião cristã de cunho protestante. Conforme pontua: “Podemos reconhecer a profunda influência do cristianismo calvinista na cultura e na arte do século 17, principalmente na Holanda. Mas, fora isso, praticamente não chegamos a coisa alguma. O protestantismo como tal não promoveu as artes” (ROOKMAAKER, 2015, p. 38).

A razão determinante para esse não envolvimento com as artes é, segundo o autor, uma corrente mística, presente desde o início da Reforma Protestante – que transitava em meio a demais correntes filosóficas, a exemplo da humanista –, cujo entendimento era de que “as artes eram, em si mesmas, mundanas e profanas e que o cristão nunca deveria participar delas” (ROOKMAAKER, 2015, p. 41).

Para o autor, embora tenha tido muita aderência, essa visão é oposta àquilo que o protestantismo possui como princípio: “que a fé não é apenas uma questão de ‘religião’, da alma e de sua salvação no céu, mas tem a ver com a salvação da pessoa como um todo, uma forma de vida e de pensamento que influencia todos os aspectos da vida humana” (ROOKMAAKER, 2015, p. 44).

Precisamente porque, ao longo da história, a corrente mística foi determinante no estabelecimento da relação entre protestantes e artes, é que esta, segundo o autor, reduziu-se ao tratamento de temáticas advindas da Bíblia, o que nem sempre fazia dessas obras artísticas produções de boa qualidade, ou belas.

O autor enfatiza: “Os evangélicos também subestimaram a importância da arte. Para eles, os quadros bíblicos eram representações de histórias bíblicas” (ROOKMAAKER, 2015, p. 86), o que, no entanto, por seu modo idealizado de retratar os fatos, não evitava que, na concepção do crítico de arte, estes quadros estivessem “muito longe da realidade sobre a qual fala a Bíblia” (ibidem).

É diante dessas noções que o autor postula sua afirmação de que “a arte nunca deve ser usada para mostrar a validade do cristianismo. Pelo contrário, a validade da arte deveria ser mostrada por meio do cristianismo” (ROOKMAAKER, 2015, p. 242).

Isso porque a arte cristã não é, para o historiador, aquela “na qual as figuras têm auréolas e na qual (se encostarmos o ouvido na tela) podemos ouvir aleluias” (idem, p. 243), mas aquela capaz de criar “o som, a forma, a história, a decoração e o ambiente que sejam significativos, agradáveis e uma alegria para a humanidade” (idem, p. 258).

Nesse sentido, no entendimento de Rookmaaker (2015), “o artista cristão tem de criar em uma relação aberta e positiva com a estrutura do mundo” (p. 259) e não se limitar aos temas bíblicos, como historicamente foi realizado.

Afinal, argumenta, “o que é cristão na arte não está no tema, mas no espírito dela, em sua sabedoria e na compreensão da realidade que ela reflete” (ROOKMAAKER, 2015, p. 242). Assim, pondera, “não há uma arte especificamente

cristã. Pode-se distinguir apenas a arte boa da arte ruim, a arte que é concreta e boa da arte que é falsa ou estranha em sua percepção da realidade” (idem, p. 243).

Considerações finais

Por meio da exposição dos conceitos do filósofo Vilém Flusser e do historiador da arte Hans Rookmaaker acerca do que define a arte como tal, de suas relações com a comunicação, do que determina a beleza na arte, e das relações com a religião, pudemos observar tanto convergências quanto divergências nas concepções dos autores.

Tanto para Flusser quanto para Rookmaaker, a arte é uma forma de comunicação. Concordam, assim, que a arte é capaz de comunicar modelos estéticos que possuem o poder de modificar nossas percepções acerca do mundo e de inaugurar novas mentalidades e eras (FLUSSER, 2001, p. 12; ROOKMAAKER, 2015, p. 144).

Quanto às relações com as religiões, há diferentes ênfases por parte dos autores, não necessariamente opostas, pois enquanto Flusser aponta que ideologias/religiões desconfiam da arte, Rookmaaker sobreleva o fato de que ideologias/religiões cooptam a arte, ou seja, buscam utilizá-las a seu favor, pois podem acabar estimulando uma produção artística mais preocupada com passar uma mensagem de cunho conceitual/filosófico/teológico e menos atenta à contemplação de uma estrutura complexa, tanto artística quanto da realidade.

As divergências entre os autores ficam mais acentuadas quando o assunto é o que define a beleza em uma obra de arte. Enquanto o belo está na diferença do modelo artístico proposto em relação aos já conhecidos e aceitos, ocasionando um aumento do parâmetro do real, no entendimento de Flusser; a beleza está na verdade apresentada em relação à realidade, expressando com justiça os diversos elementos que compõem determinado aspecto do real que se esteja representando, na visão de Rookmaaker.

É justamente no que se refere ao conceito de realidade que se encontra uma das principais divergências entre os autores, pois enquanto a arte cria a realidade, na concepção de Flusser; a arte é criada a partir da realidade, no entendimento de Rookmaaker. Ao artista, para o historiador de arte holandês, é dada a tarefa de interpretar a realidade, ou seja, a arte representa o mundo, ainda que por meio de uma linguagem artística, diferente da conceitual. Já para o filósofo tcheco-brasileiro, onde

não existe modelo estético, não há sequer mundo. Nesse sentido, o artista é aquele que produz o real.

O fato de que a experiência concreta é incomunicável, segundo explanado por Flusser, abre possibilidades para que o aumento do parâmetro do real seja ilimitado, uma vez que não faz referência direta à concretude das experiências já vividas, mas ao que se inaugura por meio de uma obra de arte.

Para Rookmaaker, no entanto, a experiência concreta (realidade) é dada de partida e, como já dissemos, é interpretada pela arte, o que ocasiona o estabelecimento de um limite: para Flusser, uma arte pode ser considerada como um fator de aumento do parâmetro do real, enquanto para Rookmaaker isso poderia ser considerado nada além de uma mentira acerca do real.

Esse cotejo teórico traz, para nós, algumas respostas quanto às perguntas que fizemos no início deste trabalho, afinal, nos permitem compreender limites que ainda se colocam para a arte cristã, ainda que esta busque se libertar dos temas específicos de sua religião, como as histórias bíblicas.

Assim, podemos compreender, em alguma dimensão, porque existe estranhamento/rejeição quando a intertextualidade se faz presente em uma arte realizada por evangélicos, afinal, o intertexto – entendido como elemento de um processo comunicativo dialógico – é propiciador de uma linguagem que se faz nova.

Nesse sentido, na medida em que o intertexto (e por consequência, o diálogo que por meio dele se promove) produz diferença para que possa comunicar, é uma possibilidade mais próxima para a construção artística concebida por Vilém Flusser, uma vez que não há limites para o aumento do parâmetro do real; ao passo que é uma alternativa mais distante para a arte concebida por Hans Rookmaaker, uma vez que pode resultar em realidades estranhas à própria realidade.

Referências

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropófago e manifesto da poesia pau-brasil**. In: TELES, G. M. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3^a. ed. Brasília: Vozes, 1976. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FLUSSER, V. A arte: o belo e o agradável. In: **Revista ArteFilosofia**, v. 11, jul-dez 2001, p. 9-13.

PICHIGUELLI, I. **Para além do gospel e secular**: antropofagia, jornalismo e a popstora Baby do Brasil. Alumínio, SP: Jogo de Palavras; Votorantim, SP: Provocare Editora, 2019c. (Coleção Comunicação, Cultura e Religião).

PICHIGUELLI, I.; SILVA, M. C. C. Comunicação, Poesia e o Religare. **Revista Comunicologia**, Brasília, v. 10, n.2, p. 3-18, jul./dez. 2017a.

PICHIGUELLI, I.; SILVA, M. C. C. Processos interculturais em Baby do Brasil – Caminhos para compreender o trânsito da cantora entre o gospel e o secular. In: **Revista Contemporanea**, Salvador, v. 15, n. 3, p. 900-917, set-dez 2017b.

PICHIGUELLI, I.; SILVA, M. C. C. Narrativas antropofágicas: repercussões entre o gospel e o secular em Baby do Brasil. In: **Revista Mediação**, Belo Horizonte, v. 21, n. 28, jan./jun. 2019.

ROOKMAAKER, H. R. **A arte moderna e a morte de uma cultura**. Viçosa: Ultimato, v. 1, 2015.

SILVA, Míriam Cristina Carlos Silva. **Comunicação e cultura antropofágicas**: mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana. Porto Alegre - Sorocaba: Sulina - EDUNISO, 2007.

SILVA, M. C. C. A comunicação como artifício: Uma leitura sobre Vilém Flusser. In: MARTINO, L. C.; FERREIRA, G. M.; HOHLFELDT, A.; MORAES, O. J. de (Orgs.). **Teorias dos meios de comunicação no Brasil e no Canadá**, Volume I. 1. ed., Salvador: EDUFBA, 2013, v. 1, p. 45-65.

SOUZA, Rodolfo Amorim C. de. Apresentação à edição brasileira. In: ROOKMAAKER, H. R. **A arte moderna e a morte de uma cultura**. Viçosa: Ultimato, v. 1, 2015. p. 11-13.