

ARTE E RELIGIÃO¹

Fritz Kaufmann

(1941)

Ao longo dos séculos, tanto descrições populares quanto análises científicas frequentemente usaram o vocabulário religioso para descrever a experiência artística. Quais seriam os motivos de transpor os termos religiosos para a linguagem estética? Pode esta transposição ser justificada? E se sim, como e em que medida? Essas são as perguntas que este artigo se propõe a responder através de um breve estudo comparativo entre arte e religião.

Não há dúvida que os termos religiosos tão frequentemente utilizados para descrever a arte figurativa são metafóricos em *alguma* medida. A questão é: *em que medida* eles são metafóricos? Por um lado, tais expressões são usadas para enfatizar a maravilha ou a bem-aventurança da experiência estética e, por outro, para indicar a missão e a vocação quase religiosa do artista. Desse modo, diz-se que o artista age sob a inspiração de um mandamento divino e que por meio de seu trabalho a humanidade recebe uma revelação. Mais uma vez, o artista é denominado como segundo criador e o primeiro Criador, Deus, é ao contrário referido como o *artista mundi* – o artista do mundo. Poeta e profeta – encontramos estes termos usados de forma intercambiável pelo menos desde os tempos de Pseudo-Longinus e Saadja Gaon e, com a secularização das ideias nos tempos modernos, encontramos Kant descrevendo a estrutura da experiência *estética* em termos notavelmente similares àqueles usados por Maimônides ao se referir ao estado de espírito *profético*.

Em que medida tal uso tem uma base objetiva? Até que ponto há uma analogia estrutural genuína entre a experiência religiosa e a experiência estética ou artística? Uma análise fenomenológica dos dois tipos de experiência deve nos habilitar a compará-las e a responder a tais questões no âmbito da “redução fenomenológica”. Em primeiro lugar, tal análise destaca que em ambos os tipos de experiência há um sentido de contato com algo “absoluto” ou mesmo com o “Absoluto” em si, “em pessoa”. Nós podemos então descrever este sentimento e, correlativamente, descrever este “absoluto” apenas como o que se percebe em tais experiências, independentemente se

este merece ser nomeado de “absoluto” e se há “realmente” algo absoluto em si mesmo; isto é, se podemos abstrair da experiência finita, sem pré-julgamento, o sentido próprio do absoluto tal qual revelado nesta experiência.

A partir dessas análises poderia parecer que em sua forma mais pura, a experiência religiosa é um *reconhecimento* “existencial” – não um *conhecimento* teórico – de nossa relação com algo que nessa relação goza de superioridade absoluta sobre nossa dependência absoluta. Este reconhecimento é existencial na medida em que a vida é particularmente determinada por ele. Embora estes constituintes pareçam ser essenciais para qualquer relação religiosa pura, eles não esgotam o significado concreto ou a essência histórica da tradição Judaico-Cristã. A característica que distingue esta tradição parece ser uma união paradoxal, a combinação inteiramente díspare entre os dois termos da relação religiosa, com a intimidade irrestrita de uma relação de mutualidade, como parceiros responsáveis em uma aliança histórica.

Essas determinações podem servir como pano de fundo para a discussão de nossa questão principal: a arte pura é, como tal, capaz de perceber o significado histórico ou, pelo menos, a essência geral da religião? É a arte possível *como* religião? Tal foi a afirmação do humanismo alemão à época de Goethe. De acordo com uma famosa quadra, arte e ciência implicam o dom da religião. Seria isso verdade? Ou, ao contrário, deve ser dito que a expressão “arte religiosa” aponta para uma determinação *adicional* na qual a arte seria incapaz de produzir em seu próprio favor?

Para responder essas questões, poder-se-ia comparar as *maiores* pretensões do artista com as exigências indispensáveis da experiência religiosa. Para o propósito desta comparação, temos que lidar com a arte em uma fase tardia, profundamente emancipada, regida por suas regras próprias e abandonada a seus próprios recursos.

A irrestrita reivindicação pela arte defendida, por exemplo, por Goethe e seus seguidores, gira ao redor de dois pontos. Primeiro, a harmonia entre o artista e a *natura naturans*, a fonte de toda gênese; segundo, a universalidade do símbolo artístico, a obra de arte. A primeira alegação não é mero produto do autoconceito artístico,

¹ Título original: “Art and Religion”. Publicado originalmente na *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 1, No. 4 (Jun., 1941), pp. 463-469; editada pela *International Phenomenological Society*.

mas aponta a direção para a qual muitas ideias estéticas do século XVIII convergem. A unidade interna entre os poderes formativos, o *Bildungskraft* da natureza, e o *Einbildungskraft* do artista (a síntese da imaginação artística), é o segredo metafísico subjacente à Crítica do Juízo em Kant. A segunda alegação – que o símbolo artístico é universal – é melhor ilustrada pela referência à escala de Leibniz da “representação” universal. É a amplitude e a assimilação dessa teoria para o interior da arte: a representação meramente factual do universo pelas mônadas inferiores é superada pela representação consciente do universo em nossas almas, o que culmina na representação livre e criativa do universo na obra do artista. “O artista, grato à natureza que o produziu, retorna a ela uma segunda natureza – embora se trate de uma natureza sentida, pensada e humanamente perfeita” (Goethe)².

A forma característica desta representação universal é a unidade de estilo em uma obra de arte: uma expressão *idiomática*, a qual é uma síntese pessoal das impressões da vida de um ponto de vista individual. Essa determinação pessoal envolve uma negação necessária. O mundo é representado dentro dos limites da capacidade do artista: o artista reconhece e reproduz os poderes formativos da *natura naturans*, não em todas as suas formas manifestas, mas naquela forma que é agradável a ele; ele responde aos impactos da natureza na medida de sua participação em seus impulsos. Em sua obra enfatiza certos modos de aparição e abstrai outros. Sua devoção e seu interesse estético são seletivos: se aplicam a tudo, mas não a tudo em todos os seus aspectos. *Natura infinita est, sed qui symbola animadverberit, omnia intelligit, licet non omnino*. Reivindicando para a arte a dignidade da religião, Goethe fala de dois tipos religiosos principais: “um que identifica e venera a santidade tal como ela habita em nós e ao nosso redor, independente de qualquer forma, e outro que restringe seu reconhecimento e veneração para a forma mais bela”³.

Esses são aspectos do ser que o artista pode suportar por serem proporcionais à sua compreensão produtiva. Para além desse reinado e dessa compreensão da beleza e da ordem, jazem terror e caos. *Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen*: “A beleza não é nada, mas apenas o início do terror que nós mal podemos suportar”. Mas na medida em que a obra de arte é protegida do abismo da falta de forma aparente, não inclui e não pode revelar este indomado *mysterium tremendum*. A medida da arte é o homem, a medida da religião é Deus. A devoção religiosa implica e confessa o tremendo mistério da Divindade. Ela reconhece o divino como algo além das capacidades pessoais da compreensão humana. A arte permanece firme mesmo no naufrá-

gio das intenções humanas. O artista experimenta a *Fiat Voluntas* na concretização de sua obra como a confirmação de sua genialidade; a pessoa religiosa a proclama mesmo quando enfrenta a ruína de seu mundo.

Participando do processo formativo da *natura naturans*, o artista sente a si próprio como uma parte – mas somente uma parte – do inteiro absoluto. Desta maneira, ele experimenta o infinito como transcendendo o finito. Tal transcendência, contudo, é meramente *quantitativa* e não implica em um sentimento do infinito como qualitativamente superior, como divino. Ao contrário, de acordo com esta concepção, o homem inscreve, em seu poder de representação artística, um clímax na formação e na transformação do ser. Ele dá ao ser sua perfeição própria – uma obra de arte perfeita. É por isso que de acordo com Goethe a arte faz o homem divino. “Uma vez que o homem é colocado no cume da natureza, ele se considera a natureza inteira que em si mesma tem que produzir um ápice apropriado”⁴.

O principal aspecto sob o qual o Absoluto aparece aqui é, portanto, o aspecto de uma produtividade onipotente – um poder que apenas pode manifestar-se a si mesmo com uma necessidade elementar igualmente característica da natureza e do artista. Diferentemente de uma pessoa, este poder produtivo não é capaz de manter-se a si mesmo. Não é liderado nem restringido por propósitos definidos ou pelo respeito cuidadoso por seres humanos. Desta forma, a experiência artística não provê nenhuma base para a ideia de um Deus pessoal e benevolente. Não é por acaso que o poema *Prometeu*, este desafio a um Deus pessoal, esta negação de um Pai todo amoroso no céu, tenha sido o primeiro documento do absolutismo artístico de Goethe e a arma principal na controvérsia de Spinoza nos anos oitenta. O poder produtivo no artista ecoa o apelo deste poder constitutivo que lhe é familiar, manifesto como aparência exterior. A obra de arte é, nessa medida, a eternização e a glorificação da aparência. Mas ao mesmo tempo em que este poder pode ser louvado, ele cessará a falta de oração, isto é, cessará com a falta de uma aproximação pessoal em direção a um ser absoluto, tal como um *alter ego*.

A simpatia universal do artista reconhece e responde ao apelo de qualquer poder comunicável pela dinâmica de sua obra. O que conta é a intensidade do poder e seu impacto – não o seu propósito. A mesma atividade que pode ser benéfica para alguns, pode ser nociva para outros. O Absoluto como tal não pode ser considerado em termos morais, como bom ou mau, Deus ou Diabo. “São ambos”, exclama Goethe, “benção e maldição!... Não é o mau bom, o bom mau? ... Verdadeiramente – tudo em um”. “O que chamamos mau, é apenas o outro lado do bom”⁵.

² “The artist, grateful to nature who produced himself, returns to her a second nature – albeit a nature felt and thought and humanly perfect” (Goethe).

³ “one of which recognizes and worships the holy as it abides in us and around us, apart from any form, while the other restricts this recognition and worship to the most beautiful form”.

⁴ “As man is placed on the summit of nature, he considers himself a whole nature that in herself has to produce a proper acme”.

⁵ “Both then”, exclaims Goethe, “blessing and curse!... Is not the evil good, good evil?... Truly – tis all one”. “What we call evil, is only the other side of the good”.

Uma amoralidade latente ou aberta não é monopólio dos imoralistas, bem-conhecidos entre os artistas - mas tem seu fundamento na atitude artística como tal: é independente de intenções morais pessoais, é um sinal de que o artista está fascinado pela grandeza até mesmo em sua aparência mais sombria, característica de artistas apaixonados e obcecados pela sua missão – artistas como Dante ou Corneille, Milton ou Goethe, Thomas Mann ou Rilke. A predileção artística pela simetria entre céu e inferno ou por certa tolerância divina, até mesmo pelo Demônio, são indicativas de uma justiça poética equivalente a indiferença estética.

A indiferença do artista representa o afastamento das diferenças da vida. Ele se retira para um ponto vantajoso onde essas diferenças são livremente percebidas e representadas. A livre receptividade é, portanto, transformada no caminho e no trabalho da livre produtividade. Esta liberdade, entretanto, não é uma liberdade moral: ela não é alcançada nas lutas da vida, e não é uma prova de que o homem tenha resolvido os problemas e superado os conflitos da existência mundana. O artista, tendo sido removido do emaranhado da vida, percebe um ponto de vista que reside *antes* das diferenças, nem por trás nem além delas. Por isso, a obra de arte pode transmitir o sentimento de uma unidade primitiva do ser, mesmo que as ramificações e as divergências de dadas tendências possam preservar suas tensões dentro da obra e levá-la a nenhuma harmonia final. Mas a própria compreensão de que há um lugar separado dos dilacerantes conflitos da vida é um conforto peculiar. Isso se refere à alegria da experiência estética quase como uma antecipação da paz eterna depois da luta. Nós sentimos este puro deleite como um milagre em contraste com o estado despedaçado da nossa vida real, que não admite nenhuma mediação ou reconciliação duradouras. A compostura comunicada pelo livre deleite da composição artística, não é uma compostura existencial. Ela não perdura, ela é circunscrita a uma experiência única e singular (extática). Contudo, ela pode ser considerada análoga ao mais alto estado do ser, o estado de graça. Tal sentimento pode impregnar nosso prazer estético, mesmo que em nossa experiência mundana nós não encontremos nenhum lugar para tal esperança transcendente.

Enquanto o desinteresse estético salva o artista de envolvimento nas *diferenças* da vida, isso também ensurdece seus ouvidos para o clamor das necessidades humanas. O *imitatio* na formação da obra tende a deslocar o *imitatio dei* na transformação do nosso mundo. A simpatia universal do artista transcende (e substitui) o amor para com nosso vizinho, ele é cristalizado na forma de um poema ou pintura e colocado entre parênteses a partir das interferências da vida real. No artista autêntico, a bem sucedida transmutação de *im*-pressões decisivas em suas perfeitas *ex*-pressões absorve a energia necessária para a penosa reforma de nossa vida imperfeita. O artista que “ao todo consagra o singular, o combinou em

uma única doce harmonia para badalar”⁶ (Goethe). Ele não supera a miséria da vida; ele apenas a transfigura na glória da arte.

Não obstante, o artista considera sua obra como uma resposta adequada a um chamado recebido, um chamado que pode ser intermitente como o chamamento recebido pelo profeta: para ele é uma obra de inspiração, não uma habilidade – embora até mesmo a inspiração não chegue a uma mente despreparada. Ele trabalha sob uma ordenança, o que significa que ele não tem nenhum livre comando sobre a síntese que as coisas recebem de suas mãos. Sua composição é um símbolo do modo geral no qual as coisas o afetam. E este símbolo de um estado de espírito pessoal precisa ser encontrado, não pode ser inventado.

O apelo da obra de arte é apenas o eco do que foi recebido e proclamado pelo artista. Desse modo ele sente e realiza o anseio de ser para formas cada vez mais elevadas de representação. O estado das coisas é reconhecido por meio de um estado mental compreensivo e dado como uma presença ideal na forma sincera da obra de arte. A multifatorialidade das impressões únicas e cambiantes é reduzida a um denominador comum no estilo marcado da expressão artística. De acordo com Rilke apenas o poema é bem sucedido na manifestação da concretude e na definição do significado do fenômeno árvore, ponto ou torre, e assim por diante. Cézanne costumava dizer que este mundo mostra apenas aparências vacilantes, hesitantes e provisórias; ele falava disso como uma criação que geme no trabalho até que o artista, como seu redentor, possa agraciá-la com uma forma final e eterna, como um ser apropriado. “Eu serei seu Olimpo, eu serei seu Deus”⁷. Aqui a participação mística do artista é exaltada pela sua identificação com o Divino. Em expressões como essa a dependência do homem ao Divino – a quintessência da experiência religiosa – cai em completa obviedade.

Embora uma arte autônoma não possa, pela sua natureza, cumprir os clamores próprios da experiência religiosa, ela não precisa ser escravizada por tais reivindicações e ser alienada de si sob a forma de “arte religiosa”. Este é o estado do qual ela surgiu originalmente e do qual ela se emancipou apenas há poucos séculos. A experiência religiosa (no sentido acima definido) não contradiz ou altera a experiência artística: ela a inclui potencialmente à maneira de uma concretização superior.

O louvor artístico de ser não envolve oração, mas a oração – tal como palavra e pedra – envolve louvor. A fascinação do artista, engendrada pelas aparências como janelas em direção ao Absoluto, não é por si só uma confissão religiosa; no entanto o *fascinosum* é um coeficiente em nosso sentimento do Divino. Como as estátuas das artes liberais de nossas catedrais medievais, a arte tem seu lugar no hall de entrada para o Sagrado. Isso não significa que a arte em si mesma garanta a entrada no

⁶ “to the whole does consecrate the single, blended in one sweet harmony to ring”.

⁷ “Je serai leur Olympe, je serai leur Dieu”.

domínio da religião. Ao contrário. “Nós perdemos tempo na contemplação da beleza porque tal contemplação fortalece e se reproduz a si mesma”⁸ de acordo com Kant (K.d.U, sec.12). Essa perda de tempo na contemplação é sintomática da atitude estética, prevê autossuficiência e perfeição aparentes no estado de espírito estético e pode evitar a transição do deleite estético para o que o religioso entende como estado de graça.

Mas a grande indiferença do artista, ao perceber as diferenças da vida, restaura - pelo menos durante a experiência estética - um estado de inocência paradisíaca. Ele alcança uma quietude sublime dentro das próprias paixões da vida que podem ser experienciadas, portanto, como um espetáculo representado para, e apreciado por, um espectador ideal. A convicção de Goethe de que toda direção e luta deste mundo é “descanso eterno em Deus, o Senhor”⁹ é abalizada na experiência artística fundamental; e o dito assustador de Goethe de que a luta entre o bem e o mal é apenas um jogo “para divertir Zeus” – *um Zeus zu amüsieren* – encontra sua contrapartida mais suave no dizer bíblico de que a sabedoria de Deus age dia após dia em sua terra.

Sob este aspecto os *atos* da vida perdem seu peso absoluto e sua seriedade irrevogável. O que conta não é o papel na representação, mas a representação do papel, a livre performance da ordem dada. A desarticulação artística e religiosa das coisas do mundo tem isso em comum: ambas tomam a vida seriamente – como uma representação. Desta maneira, a representação artística adquire seu último e máximo sentido: culmina na celebração da peça. Nossa pequena vida é rodeada por uma representação: um teatro é seu estado inicial e final. O clímax da formação da vida (*παιδεία*) é alcançado na forma final da representação (*παιδία*). Este sublime trocadilho de Platão aparece na mesma passagem de *Leis* onde o pensador religioso reavalia a vida e sanciona a peça artística como a mais das significantes funções da vida: “Embora não possamos nos furtar de tomá-las seriamente, as questões humanas não merecem propriamente muitos cuidados... O homem é algo parecido a uma marionete nas mãos de Deus. Funcionar como tal é seu maior presente. O significado substancial da vida é melhor oferecido em certas peças – em ofertas de sacrifício, músicas e danças”¹⁰.

Este tem sido o passado e algo parecido a isso pode ser o futuro da arte: a reintegração religiosa da arte autônoma na vida, como a vida, por sua vez, está integrada ao símbolo da arte.

Nota Biográfica

Fritz Kaufmann (1891-1958), fez parte do chamado grupo de Göttingen, reunido em torno das lições de Husserl, entre 1901 e o início da Primeira Guerra. Kaufmann chega ao grupo em 1913, oriundo de Leipzig, exatamente no momento em que Husserl publica suas *Ideen*. Nascido em Leipzig, estudou em Berlim (1910), Leipzig (1911-1912), Göttingen (1913-1914) e Freiburg (1920-1925). Seu doutorado foi obtido *summa cum laude*, sob orientação de Husserl, intitulado *Das Bildwerk als ästhetisches Phänomen*. Lecionou em Freiburg, como *Privatdozent*, entre 1926 e 1936, indo posteriormente a Berlim. Em 1938, emigra para os Estados Unidos, onde leciona – de 1938 a 1946 – como *Lecturer* na Northwestern University. De 1946 a 1958 passa a lecionar na *University of Buffalo* como *Associate Professor*, até sua aposentadoria, após a qual se muda para Zurich, na Suíça, onde vem a falecer. Seu principal interesse era com as relações entre fenomenologia e arte, sendo um estudioso de temáticas estéticas. Principais obras: *Art and Phenomenology* (1940).

Tradução: Profa. Dra. Joanneliese de Lucas Freitas
(Universidade Federal do Paraná) e Aneliana da
Silva Prado (Universidade Federal do Paraná)

⁸ “We linger over the contemplation of the beautiful, because this contemplation strengthens and reproduces itself”.

⁹ “eternal rest in God the Lord”.

¹⁰ “Though we cannot help taking them seriously, the affairs of men do not properly deserve very much care... Man is something like a puppet in the hands of God. To function as such is his highest gift. The substantial meaning of life is best given in certain plays - in sacrificial offerings, songs and dances”.