ARTE E RELIGIÃO[1]

Richard Shusterman[2]
Tradução de Inês Lacerda Araújo

I

A arte emergiu em tempos antigos do mito, da magia e da religião, e desde então ela mantém seu poder arrebatador por meio de sua aura sagrada. Como objetos de culto de adoração, as obras de arte tecem uma extasiante magia sobre nós. Apesar de contrastarem com as coisas reais cotidianas, seu vívido poder experiencial produz um senso elevado do real e sugere realidades mais profundas que as transmitidas pelo senso comum e pela ciência. Enquanto Hegel via a religião como substituindo a arte na evolução do Espírito em direção a formas mais altas que culminam no conhecimento filosófico, artistas subsequentes do século XIX, ao contrário, viam a arte como substituindo a religião e até mesmo a filosofia como a culminação da busca espiritual do homem contemporâneo. Mentes artísticas tão diferentes como Matthew Arnold, Oscar Wilde e Stéphanne Mallarmé predisseram que a arte iria suplantar a religião tradicional como o lócus do sagrado, do mistério que enleva e do significado consolador em nossa sociedade cada vez mais secular , dominada pelo que Wilde condenava como um lamentável "culto dos fatos" [3]. Expressando "o sentido misterioso... da existência, [a arte] reveste nossa jornada de autenticidade e constitui a única tarefa espiritual" defende Mallarmé [4]." Cada vez mais, escreve Arnold, "a humanidade irá descobrir que nos voltamos para a poesia para interpretar a vida para nós, para nos consolar, nos sustentar. Sem poesia a nossa ciência parecerá incompleta; e a maior parte daquilo que tomamos

1 Originalmente publicado como "Art and Religion" In: **The Journal of Aesthetic Education**. Vol.42, N.3, Outono 2008, pp. 1-18 (Artigo) Publicação da University of Illinois Press.

2 Richard Shusterman é Dorothy F. Schmidt Eminent Scholar in the Humanities at Florida Atlantic University. Seus mais recentes livros são **Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics** (Cambridge University Press, 2008). Outras obras de sua autoria são **Surface and Depth** (2002), **Performing Live** (2000), **Practicing Philosophy** (1997) e **Pragmatist Aesthetics** (1992, 2000, livro traduzido vinte idiomas). Ele editou **Analytic Aesthetics** (1989), **Bourdieu: A Critical Reader** (1999) e **The Range of Pragmatism and the Limits of Philosoph***y* (2004) e co-editou **Aesthetic Experience** (2008).

3 Oscar Wilde, "The Decay of Lying" In: **Complete Works of Oscar Wilde** (New York: Barnes and Noble, 1994), 973.

4 Stephan Mallarmé, **Message Poétique du Symbolisme** (Paris : Nizet, 1947), 2 :321.

como religião e filosofia será substituída pela poesia".[5]

Tais profecias foram em grande parte concretizadas. Na cultura ocidental do século XX, as obras de arte se tornaram a coisa mais próxima que temos dos textos sagrados, e a arte quase parece uma forma de religião com suas castas proféticas de artistas criativos fornecendo novos evangelhos e sua classe clerical de críticos que os explicam ao público devoto. Apesar do amplo reconhecimento de que a arte tem um importante aspecto comercial, a arte preserva sua imagem cultural como um domínio essencialmente santificado de valores espirituais mais altos, por detrás do terreno da vida material e da práxis. Suas relíquias adoradas (mesmo com esforços para ser profana) são consagradas em museus que parecem templos que visitamos como se fosse um dever para a edificação espiritual, do mesmo modo como devotos religiosos desde há muito frequentam igrejas, mesquitas, sinagogas e outros santuários de adoração.

Preconizando uma estética pragmatista, eu critiquei essa religião transcendente da arte porque o modo como ela foi moldada por mais de dois séculos de ideologia filosófica moderna visou empobrecer a arte consignando a ela um mundo imaginário irreal e despropositado. Tal religião, eu tenho argumentado, é a inimiga da busca do pragmatismo por uma integração entre arte e vida, uma demanda exemplificada tanto pela noção ocidental clássica de arte de viver e por algumas tradições artísticas asiáticas, nas quais a arte é menos apreciada como criação de objetos do que o processo de refinamento do artista que cria e da audiência que absorve essa expressão criativa[6].

Há uma boa razão, entretanto, para explicar porque essa sacralização da arte pôde permanecer um apelo tão poderoso apesar do amplo reconhecimento das dimensões mercantis da arte e de interesses mundanos. A razão, eu creio, é que a arte expressa significados muito profundos e insights espirituais que a religião e a filosofia no passado mais poderosamente proporcionaram, mas que hoje não mais transmitem de modo convincente para grande parte das atuais populações mundo afora. Assim, neste ensaio, eu gostaria de reconsiderar o nexo entre arte e religião por um ângulo diferente. Desejo explorar a ideia de que a arte fornece um substituto útil e mesmo superior ao da religião, que é livre das desvantagens desta última e que devem ser buscados com vigor

5 Matthew Arnold, "The Study of Poetry", in **The Portable Matthew Arnold**, ed. L. Trilling (New York: Viking, 1949), 300.

6 Elaborei esses objetivos pragmatistas com bastante detalhe em **Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art** (Oxford: Blackwell, 1992, 2d ed., New York: Rowman and Littlefield, 200); **Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life** (New York: Routledge, 1997); **Performing Live** (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2000); e **Surface and Depth** (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2002.

como uma alternativa que poderia eventualmente livrar nosso mundo transcultural de separações hostis e levar a abandonar as atitudes que as religiões inspiraram, e, assim nos levar a maior compreensão, paz e harmonia.

Mas uma hipótese contrária, ainda que igualmente interessante, requer consideração: que a arte não pode ser separada da religião, que antes do que uma alternativa real, a arte é simplesmente outro modo ou expressão da religião. Ora, para pôr isso em uma sugestiva paráfrase provocadora, a arte é simplesmente a continuação da religião por outros meios. Se essa hipótese tem mérito – de fato, mesmo se houver simplesmente alguma ligação profundamente indissolúvel entre arte e religião – então não podemos simplesmente olhar progressivamente a religião passada em direção à arte. Pois nossa filosofia da arte será vista como expressando a metafísica e as ideologias geradas por uma visão de mundo religiosa, que então formata indiretamente (se não também diretamente) nossa filosofia estética, mesmo se não estivermos conscientes dessa influência religiosa ou que neguemos o real crédito à religião em questão. Para sustentar este ponto mais concretamente eu tomarei mais adiante dois exemplos que mostram como e quanto diferentes metafísicas da religião geram diferentes filosofias da experiência estética e da relação da arte com a vida.

II

Antes de voltar nossa atenção mais detidamente para a promessa espiritual e para os caminhos da religião e da arte, permitam-me dispor brevemente da filosofia. Por meio de sua moderna profissionalização e consequente desejo de ser científica, a filosofia tem em grande medida renunciado à busca de um reino difuso de sabedoria e espiritualidade tingida pela emoção. Ela prefere, pelo menos em sua forma dominante, manter o status de conhecimento rigoroso e objetivo, explorado por meio de uma atitude fria de análise crítica caracterizada por uma "secura" mortal (como Iris Murdoch e outros a descreveram)[7]. Embora sentimentos de sabedoria e espirituais ainda encontrarem expressão poderosa na religião, sua conexão íntima com o sobrenatural e com a fé

[7] Ver "Against Dryness" (1961) de Iris Murdoch, publicado novamente em **Existentialists and Mystics** (London: Chatto and Windus, 1997). Richard Rorty confirma sua descrição do desejo da filosofia analítica de ser "puramente científica" em "The Inspirational Value of Great Works of Literature", in **Achieving our Country** (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998), 129. Arthur Danto descreve de modo similar a filosofia contemporânea (na escola analítica dominante que ele representa e favorece) como profissionalmente "fria" e distante das questões de sabedoria; ver seu **The Abuse of Beauty** (Chicago: Open Court, 2003), xix; cf. 20-21, 137 (em seguida citada entre parêntesis no texto como AB).

teológica dogmática quanto a verdades sobre a criação do mundo, que foram desacreditadas de modo definitivo pela ciência moderna, fizeram da religião uma opção inconvincente para a maior parte dos intelectuais ocidentais. Além disso, a terrível e triste história da discriminação religiosa, a intolerância, perseguição e mesmo as cruzadas e seu perverso estado de guerra, tornaram mais difícil para muitas pessoas abraçar a religião como sua fonte de edificação e de salvação espiritual.

Isso nos deve recordar que há um novo problema com a religião em um mundo globalizado e cada vez mais firme e explosivamente interligado. Religião (cuja etimologia latina, *religare*, realça seu papel de reunir, atar e juntar) tem sido reconhecida por sociólogos como fornecendo a liga essencial para a unidade social em sociedades tradicionais. Mas há pouca dúvida de que essas pluralidades e seitas divididas têm produzido enorme divisão e desunião, combinadas com fanatismo e intolerância que ameaçam explodir o mundo em vez de conduzi-lo como um todo. O assim chamado choque das civilizações que em nossos dias é tão abertamente anunciado é em grande medida um eufemismo para o choque enraizado em diferentes perspectivas religiosas, grosso modo aquela entre judeus/ cristãos ocidentais e o islamismo, a última das grandes religiões monoteístas que emergiram da fértil espiritualidade do Oriente Médio. Mesmo no seio da própria civilização religiosa, região, tempo e religião significa o mesmo que dissenso raivoso tanto quanto assegurar coesão harmoniosa. Eu testemunhei essas guerras internas religiosas como estudante em Jerusalém, onde fui com frequência ultrajado e apedrejado por judeus ortodoxos fanáticos. Mas isso nada é em comparação com o atual trágico derramamento de sangue entre muçulmanos sunitas e xiitas no Iraque. Finalmente, os distintos e ascéticos alcances das demandas da maioria das religiões, com seus preceitos estritos e restritivos são quase sempre acompanhados por terríveis ameaças de severos (e mesmo eternos) castigos pela desobediência, dificilmente atraem sensibilidades contemporâneas que parecem muito mais inclinadas à liberdade de cabeças abertas na busca pela felicidade, inclusive a busca por prazeres sensuais.

A arte, em contraste, parece ser livre dessas desvantagens, por isso promete modos mais frutíferos e satisfatórios de expressão de sabedoria e significado espiritual, repleta de prazeres sensoriais, emocionais e intelectuais. Ela provê as alegrias do mistério e do mito sem compromisso com a fé em superstições e desse modo induz o gosto amargo da vergonha que nossa consciência científica experimenta de modo semelhante com tentativas de engolir crenças por todos desacreditadas. Como Arnold

por isso mesmo argumenta, a arte está onde nossa raça humana evoluída intelectualmente

> encontrará uma morada cada vez mais segura. Não há um credo que não seja abalado, nenhum dogma objeto de crença que não se mostre questionável e nenhuma tradição recebida que não esteja ameaçada de dissolução. Nossa religião se materializou no fato, no suposto fato; ela ligou sua emoção ao fato, e agora o fato a decepciona. Mas para a poesia a ideia é tudo ... A poesia liga sua emoção à ideia; a ideia é o fato. A parte mais forte de nossa religião hoje é sua poesia inconsciente.[8]

Não só poetas, mas também filósofos advogaram de modo parecido que a arte subsume o papel da religião. G. E. Moore, um dos fundadores da filosofia analítica e da inspiração filosófica do círculo estético de Bloomsbury, escreveu em 1902 que "A religião [é] meramente uma subdivisão da Arte", pois "cada desígnio válido a que a religião serve, também é servido pela Arte", enquanto "a Arte talvez sirva mais" uma vez que "sua disposição de objetos bons e de emoções é mais ampla"[9]. A ideia de que a arte provê uma alternativa mais ampla e mais convincente para a religião foi reafirmada recentemente por filósofos seculares famosos como o pragmatista Richard Rorty. Ao rejeitar a religião como um "obstáculo à conversação", Rorty defende "o valor inspirador das grandes obras da literatura", proclamando "a esperança por uma religião da literatura, na qual obras da imaginação secular tomariam o lugar das Escrituras como principal fonte de inspiração e esperança para cada nova geração". A esta religião artística ele chama uma "religião ateia". Como pluralisticamente liberal, ela não exigiria um comportamento coercivo na esfera pública, mas apenas para consolar a nós, indivíduos, "em nossa solidão" nos conectando com algo muito maior e mais inspirador além de nós – o mundo maravilhoso da grande arte – ao guiar nossos esforços em direção de realização tanto em nossa perfeição privada quanto em uma bondade amorosa para com nossos semelhantes[10].

Se a religião da arte de Rorty parece ser claramente privada, é fácil encontrar pensadores da estética que insistem no essencial papel público da arte para a unidade social, incluindo o herói pragmatista de Rorty (e meu), John Dewey. Descrevendo a arte como "o refazer da experiência da comunidade na direção de maior ordem e unidade", Dewey vai mesmo até o ponto de sugerir "que se alguém puder controlar as canções de

---

[8] Arnold, "The Study of Poetry", 299.

[9] G. E. Moore, "Art, Moral, and Religion", um artigo não publicado de 1902 citado no estudo biográfico sobre Moore de Tom Regan, intitulado **Bloomsbury's Prophet** (Philadelphia: Temple University Press, 1991), 70.

[10] Richard Rorty, "Religion as Conversation Stopper", in **Philosophy and Social Hope** (New York: Pengui, 1999), 118-24; **Achieving our Country**, 125, 132, 136.

uma nação, não se precisaria preocupar-se com quem faz suas leis"[11]. A arte desde há muito tempo tem sido celebrada pelo poder que tem sua expressão comunicativa de unificar e harmonizar, que une as mais diversas audiências em um todo vertiginoso. Recordemos o preito de Friedrich Schiller de que a arte por meio de seus prazeres de gosto "traz harmonia à sociedade, porque ela alimenta harmonia no indivíduo". "Todas as outras formas de percepção dividem o homem" por ressaltarem expressamente seja o sensual, seja o intelectual, enquanto a percepção estética os combina harmoniosamente. "Todas as outras formas de comunicação dividem a sociedade" ao apelar para diferenças, ao passo que a arte "com seu modo estético de comunicação une a sociedade porque ela relaciona o que é comum a todos"[12]. Xunzi já usou o mesmo argumento há dois mil anos atrás na China, a respeito da música (lá criada para incluir também a dança e a canção poética): "Quando a música é executada ... o humor sanguíneo se torna harmonioso e em equilíbrio ... O mundo todo se faz tranquilo e se deleita com ambos, a beleza e a bondade ... Então a música é a mais perfeita maneira de proporcionar ordem aos homens ... [por que ela] reúne o que é comum a todos" [13]. E, por ventura não estamos testemunhando um mundo da arte internacional no qual fronteiras nacionais e culturais são continuamente atravessadas em trocas amigáveis de compreensão criativa em vez de armas de destruição?

É claro, nós devemos também compreender que o mais profundo da arte não é isento de divisões fracionadas, fanatismos e intolerância. Além disso, conflitos entre proponentes da elite e da arte popular (que eventualmente, como nos levantes da Praça Astor em Nova York, até mesmo culminaram em real derramamento de sangue), há frequentemente feroz rivalidade e críticas duras entre diferentes estilos artísticos – o cisma dos "ismos". Tais disputas, entretanto, raramente acabam em violência física ou dano cultural. De fato, pode-se argumentar que isso produz um estímulo para a criatividade. Uma forma da divisão opressora da arte, mais prejudicial e compreensiva, mas por vezes menos visível, se dá quando o conceito de arte historicamente dominante coloniza as diferentes formas de arte que não parecem seguir aquele conceito paradigmático. Meus colegas japoneses me informaram que isso ocorreu no período

---

[11] John Dewey, **Art as Experience** (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1986), 87, 338; **Freedom and Culture, in Later Works**, vol. 13 (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991), 70.

[12] J. C. F. Von Schiller, **Letters on the Aesthetic Education of Man**, trad. E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby (Oxford: Oxford University Press, 1983), 215.

[13] Trad. de John Knoblock, "Discourse on Music", In: **Xunzi** (Stanford: Stanford University Press, 1980), 3:84.

Meiji, quando a concepção ocidental de arte era tão coercivamente auto-imposta na cultura japonesa, que suas artes tradicionais (tal como a cerimônia do chá e a caligrafia) foram desclassificadas como categoria de arte – *geijt-su* – e rebaixadas a meras práticas culturais, ou o que é chamado de *geidoh* – literalmente modos culturais[14]. Claramente, neste caso um conceito particular hegemônico de arte provocou um muito penoso dano cultural, o qual atualmente, felizmente, vem sendo corrigido. Mas fica claro que os danos da intolerância e conflito artísticos são infinitesimais em comparação com devastações causadas pela religião.

Há muitas coisas maravilhosas com relação à religião. Sem o seu trabalho positivo no passado, é difícil acreditar que a humanidade teria desenvolvido o nível de moralidade, racionalidade, amor, coerência comunicativa, riqueza emocional, grandeza imaginativa e criação artística que nós atingimos. O argumento de que a arte substitua a religião baseia-se em que a arte sustenta aspectos válidos da religião enquanto minimiza ou redime os maus. John Dewey, por exemplo, longe de propor a arte como substituto da religião, mesmo assim argumenta que a religião *precisa de um processo de purificação* pelo qual seu "conteúdo ético e ideal" seja separado de sua danosa conexão com a crença em um "Ser Sobrenatural" e com as ideologias em geral insossas e ultrapassadas, com práticas sociais, formas rituais de culto que são simplesmente o "irrelevante" acréscimo das "condições da cultura social na qual" as várias religiões tradicionais emergiram. (Pois ele reconhece que "não há tal coisa como uma religião no singular"[15]). Dewey então recomenda que nós distingamos e preservemos o que ele chama de "o religioso", em contraste com religião no sentido concreto tradicional. Ele define o religioso como uma experiência ou atitude "que tem a força de conduzir para um ajustamento na vida melhor, mais profundo e duradouro", que é "mais aberto, está sempre à mão e é mais satisfatório" que o estoicismo e "mais ativo" do que a simples submissão (CF 11-13). Além disso, ao afirmar que "toda atividade seguida em prol de um fim ideal contra obstáculos e apesar de ameaças de perda pessoal devida à convicção de seu valor geral e durável, é religiosa em termos de qualidade" (CF 19), Dewey nota que o artista (juntamente com outros tipos de inquiridores comprometidos) usa de tal atividade.

---

[14] Ver Aoki Takao, "Futatsu no Gei no Michi [Douas Espécies de Arte]: Geidoh and Gejutsu, **Nihon no Bigaku** [Aesthetics of Japan] 27 (1998): 114-27.

[15] John Dewey, **A Common Faith (**Carbondale: Southern Illinois University Press, 1986), 3, 6-8 (citado daqui em diante no texto entre parêntesis como CF).

De fato, ao fazer sua hipótese com relação ao religioso como sendo um compromisso com os ideais e propósitos da vida, Dewey apela para a identificação de Santayana da imaginação religiosa com o artístico. "Religião e poesia" escreve Santayana, "são idênticas em essência e diferem meramente no modo como se ligam com assuntos práticos. A poesia é chamada religião quando intervém na vida, e a religião, quando ela simplesmente se sobrepõe sobre a vida, é vista como nada mais do que poesia"[16]. A conclusão que Dewey quer tirar disso, entretanto, é que a imaginação poética, com sua "função moral ... com relação ... aos ideais e propósitos da vida" (CF 13), não deveria ser um mero acréscimo da arte como algo divertido e compartimentado, em prol da arte, mas sim uma força formadora ao tornar a vida pública e social, tanto quanto a experiência privada, mais bela artisticamente e compensadora. Em suma, Dewey sustenta o ideal pragmatista de que a mais elevada arte é a arte de viver com o objetivo de salvação *neste* mundo e não no céu após morte.

III

Nada de novo até aqui, nós progressistas seculares gostaríamos de acreditar. Mas, nas palavras questionadoras de Shakespeare, "não terá essa rosa um cancro?" A arte é realmente tão livre da religião e das práticas e ideologias societárias e contingentes, que transformam o ideal *religioso* em *religião* objetivável? Poderia a arte ter emergido e florescido, e ainda poderia ela continuar a sobreviver sem as crenças, práticas e instituições das culturas que a originaram e que continuam a sustentá-la, apesar de contingentes, imperfeitas e questionáveis que sejam essas dimensões societárias e impuras da cultura? É difícil ver como ela poderia, e como a arte poderia encontrar conteúdo significativo sem aquelas crenças, valores e práticas culturais consideradas contingentes, gratuitas e impuras. Mas mesmo se pudessem existir em seu estado purificado ideal, poderia a arte então ser o que Dewey deseja – uma influência formadora para reconstruir esteticamente o mundo de modo melhor? Como seria isso possível, se seus ideais imaginativos não estivessem solidamente conectados com as tramas de crenças, práticas e instituições que estruturam a sociedade e que são, assim, meios necessários para introduzir mudanças positivas nela? Dewey parece estranhamente não pragmático aqui ao advogar fins ideais enquanto vê os meios

[16] As observações de Santayana se encontram em sua obra Interpretations of Poetry and Religion (New York: Scribner, 1927). Dewey a cita em **A Common Faith** (13).

culturais concretos – nossas práticas institucionais – como irrelevantes.

Se a arte é um produto emergente da cultura que não pode ser consistentemente separado dela no sentido mais amplo e concreto de cultura – incluindo superstições, tolices, preconceitos, maldades e tudo mais – então é possível usar o seguinte argumento em prol da arte como sendo essencialmente inseparável da religião. A arte é indissoluvelmente ligada com a cultura. Mas a cultura, construída no amplo sentido antropológico, é indissociavelmente ligada à religião. Neste importante sentido de cultura (notoriamente elaborado por Franz Boas e por um leque de outros antropologistas e etnógrafos), ela é "o sistema de crenças, valores, costumes e comportamentos compartilhados, de artefatos que os membros da sociedade usam para lidar com seu mundo e com o dos outros, e que são transmitidos de geração em geração pelo aprendizado"[17]. Neste sentido, pareceria que através da história "nenhuma cultura teria surgido ou se desenvolvido a não ser juntamente com uma religião"; e, como observa mais adiante T. S. Eliot, "de acordo com o ponto de vista do observador, a cultura parecerá ser o produto da religião, ou a religião o produto da cultura"[18]. Em sociedades mais primitivas, os diferentes aspectos da vida cultural ou religiosa são mais intimamente mesclados, a ponto de ser difícil distingui-los, e é apenas pelo processo que Max Weber descreve como "modernização racionalizante" que o que agora vemos como campos distintos da ciência, política, religião e da arte foram concebidos como sendo abstratamente separados uns dos outros. Mas, na realidade, até mesmo no Ocidente moderno e secular, a separação não se sustenta como demonstram as tão numerosas misturas e as tumultuadas fricções entre esses campos. Tome-se o caso do aborto ou da pesquisa com células-tronco, ou o caso do financiamento público (ou simplesmente as exposições) da arte religiosamente controvertida.

Agora, se a arte é inseparável da cultura, e a cultura é inseparável da religião, então parece razoável que a arte também seja indissoluvelmente ligada à religião de um modo importante. Certamente há uma ligação histórica essencial e íntima, como mencionei no início. Gostaríamos de pensar que a racionalização moderna nos últimos dois séculos gradualmente estreitou a ligação. Mas a história não se desfaz tão facilmente em tão curto período de tempo, e talvez nossas tradições religiosas, mais do que pensamos, se conservam vibrantemente formadoras por detrás da superfície do

[17] D. G. Bates e F. Plog, **Cultural Anthropology** (New York: McGraw-Hill, 1990), 7.
[18] T. S. Eliot, **Notes on the Definition of Culture** (London: Faber, 1965), 15.

campo secular da estética e da arte autônoma – por exemplo, nas noções de gênio artístico e de criação, dos sublimes valores espirituais, de sua elevação acima dos interesses mundanos e das meras coisas reais, e nos nossos modelos (e termos) para interpretar os mistérios da arte. Eu não posso explorar essa questão com detalhes neste curto artigo, mas permitam-me dar uma indicação ao considerar uma noção que tem sido bastante influente na recente filosofia da arte. Apesar de repetidamente empregada por filósofos da arte não religiosos na tradição analítica, parece difícil avaliá-la sem tomar seriamente seu significado e aura religiosos. Eu me refiro à noção de "transfiguração".

Arthur Danto, o mais influente dos esteticistas analíticos contemporâneos, fez do conceito de transfiguração a chave mestra de sua filosofia da arte. Uma obra de arte deve ser um objeto visualmente idêntico com outra coisa bastante ordinária que não é arte. Portanto, Danto conclui que a arte requer a interpretação do artista do objeto como arte (e que essa interpretação possa também ser tornada possível pelo estado da história e da teoria da arte). Tal interpretação é requerida para transfigurar objetos ordinários (que Danto chama de "meras coisas reais") em obras de arte – que para Danto são coisas de categoria e de status ontológico totalmente diferente. Mesmo antes de seu famoso livro **The Transfiguration of the Commonplace** (**A Transfiguração do Lugar Comum**), (cuja influência foi tão marcante que o vigésimo quinto aniversário de sua publicação foi recentemente celebrado pela primeira conferência estética on-line), Danto desenvolveu a ideia de transfiguração para explicar seu conceito crucial de mundo da arte, um conceito inspirado nas teorias institucionais de arte que têm sido tão influentes[19]. Já em seu ensaio de 1964 sobre "O Mundo da Arte" ("The Artworld") (no qual Danto define o mundo da arte como "junto ao mundo real ... [assim como] a Cidade de Deus está junto à Cidade Terrena" [AT 582]), encontramos sua noção chave de transfiguração: que as obras de arte são de algum modo transfiguradas dentro de uma esfera ontológica mais alta e sagrada, inteiramente diferente das coisas reais deste mundo do qual elas podem ser indiscerníveis visual ou sensorialmente, ou, como nas coisas prontas (*readymades*), com as quais elas podem até mesmo ser fisicamente idênticas. Já nesse ensaio encontramos Danto aludindo aos Brillo Boxes de Warhol [20]-

[19] Arthur Danto, "The Artworld", **Journal of Philosophy** 61 (1964): 571-84 (daqui por diante citada entre parêntesis no texto como AT); e a **Transfiguration of the Commonplace** (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981) (daqui para frente citada entre parêntesis como TC).

[20] Brillo Boxes são latas de tinta da marca Brillo usadas por Warhol como objetos de arte (nota da tradutora).

seu ícone inspirador de transfigurações artísticas miraculosas – em termos dos mistérios católicos de transubstanciação, simbolizando todo um mundo "de obras de arte latentes esperando, como o pão e o vinho da realidade, para serem transfigurados, por meio de algum mistério obscuro, em sangue e carne indiscerníveis do sacramento" (AT 580-1).

Apesar de Danto descrever sua filosofia da arte como inspirada em Hegel, ele próprio se distingue de Hegel ao negar "que a arte foi substituída pela filosofia" (AB 137). De fato, sob alguns aspectos ele vê a arte como tendo ultrapassado não só o papel da filosofia de teorizar sobre a arte, mas também a preocupação tradicional da filosofia com a sabedoria sobre as questões vitais profundas; pois ele insiste: "A filosofia simplesmente não consegue lidar com as questões humanas mais amplas" (AB 137). Danto, sobretudo, certamente contribui com a tendência moderna dominante de ver a arte como superando a religião ao elevar (em suas palavras) "o tipo de significado que a religião era capaz de prover": as verdades e os significados espirituais mais altos, inclusive os "significados sobrenaturais" da "metafísica ou teologia"[21].

Repetidas vezes apontei para a acentuada retórica religiosa católica de Danto, mas ela sempre responde que ele é uma pessoa inteiramente secular[22]. Apesar de, enquanto estudante em Israel, eu achasse inicialmente que Danto fosse um aristocrata italiano católico transplantado para a cidade de Nova York, ele mais tarde me disse que ele era de fato um judeu não praticante de Detroit, filho de um judeu franco-maçom. Toda a retórica católica de transfiguração em sua teoria, ele insiste, não reflete suas crenças religiosas, mas é simplesmente uma *façon de parler*, uma maneira de falar. Mas será que a dimensão religiosa realmente desaparece ao chamá-la um mero modo de falar? Acho que não. Primeiro, os modos de dizer não podem ser facilmente separados de modos de viver: temas reais de crença, prática e fato. De outro modo, essas expressões perdem sua eficácia. Se o teor religioso da transfiguração não ressoasse de algum modo ainda em nossa sensibilidade religiosa, em nossa experiência religiosa, fé ou imaginação (por mais que estejam deslocadas e disfarçadas), então essa expressão não teria sido tão cativante e influente como provou ser.

Isso leva a um segundo ponto. Por que um filósofo secular judeu escolheu esse modo particular de falar sobre a arte, e por que ele foi tão bem sucedido e

---

[21] Arthur Danto, **After the End of Art** (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997), 188; e **The Madonna of the Future** (New York: Farrar, Strauss, and Giroux, 2000), 338.

[22] Ver, por exemplo, nossa discussão no Tate de Londres, disponível em http://www.tate.org.uk/onlineevents/webcasts/Arthur_danto/.

influenciador? A razão, eu penso, é que a tradição religiosa dos cristãos espalhada por todo o mundo está profundamente enraizada na própria tradição artística ocidental da filosofia da arte. Ela, então, formatou significativamente a essas duas tradições, mesmo para artistas, críticos e filósofos que não atribuem a si conscientemente crenças e atitudes cristãs. Não deveríamos pensar que nós, teóricos ocidentais no mundo da arte, seculares, ou mesmo anticristãos, estão inteiramente livres de nossa cultura religiosa em nossas teorizações; e no mundo da arte contemporâneo globalizado, formado pelo Ocidente, talvez ninguém esteja completamente livre dela.

Eu não estou defendendo que o poder transfigurador da arte é estritamente uma ideia cristã. Se há algo que todas nossas diferentes culturas atribuem à arte, isso poderia ser o poder transfigurador e transformador de suas expressões criativas e da experiência estética. O ponto chave que defendo, ao contrário, é que se quisermos compreender a experiência da arte em termos de transfiguração, devemos insistir em reconhecer pelo menos duas ontologias e ideologias religiosas subliminares de transfiguração, que eu esboçarei no restante deste artigo. Primeiro, há o estilo familiarmente cristão dominante de elevação para além desse mundo – baseado em uma teologia transcendental com um Deus eterno, imutável e incorpóreo, que existe à parte deste mundo que ele criou (apesar de miraculosamente encarnado em seu Filho para salvar as criaturas humanas deste mundo). Como ponto central dessa teologia está a noção de uma essência humana imaterial e eterna (a alma) que pode ser salva e elevada até o outro mundo divino. Em tal religião da separação transcendental, a espiritualidade (seja na arte ou alhures) significa uma distância elevada do mundo material cotidiano, uma ascensão para um mundo radicalmente outro, seja o mundo da arte ou o céu. Aqui transfiguração implica propriamente uma virada radical de status metafísico do domínio das entidades meramente espaço-temporais, para uma existência espiritualmente transcendente; assim, as obras de arte devem ser distinguidas (nas palavras de Danto) das "meras coisas reais".

Em contraste, no estilo zen budista as noções de arte e de prática religiosa oferecem uma religião da imanência sem nenhum Deus transcendental e pessoal existindo fora do mundo da criação; nenhuma alma eterna, pessoal e imaterial existindo fora de suas manifestações corpóreas; e nenhum mundo sagrado (um mundo da arte ou celeste) existindo além do mundo do fluxo da experiência. A distinção essencial entre o sagrado e o profano (ou entre a arte e não arte), não marca mais uma divisão ontológica rígida entre mundos de coisas radicalmente diferentes, mas sim uma diferença no modo

como o mesmo mundo das coisas é percebido, experimentado e vivido – seja artisticamente, com um espírito inspirador de presença e um senso absorvente de profunda significação ou santidade, ou ao invés disso, como meramente insignificante, banalidades rotineiras. A transfiguração, em tais religiões da imanência, não produz uma mudança no status ontológico por meio da elevação a um domínio metafísico superior, ela é, antes uma transformação da percepção, do significado, do uso e da atitude. Não uma questão de transposição vertical para um domínio etéreo superior, é antes uma vívida e imediata percepção de estar neste mundo, de sentir o poder pleno e a vida de suas manifestações e ritmos, de ver seus objetos com clareza maravilhosa e com o frescor do olhar. Considere essa descrição da trajetória em direção ao insight transfigurado dada pelo mestre zen chinês Ch'ing Yuan da dinastia Tang: "Antes de eu ter estudado Zen por trinta anos, eu via montanhas como montanhas e águas como águas. Quando eu cheguei a um conhecimento mais íntimo, eu cheguei a um ponto em que via que montanhas não são montanhas e águas não são águas. Mas agora que obtive a própria substância eu sosseguei. Pois, justamente, vejo montanhas mais uma vez novamente como montanhas e águas mais uma vez novamente como águas[23].

IV

Permitam-me dar agora dois exemplos concretos para ilustrar essas noções contrastantes de transfiguração artística. Para a noção transcendental classicamente católica, considere a famosa *Transfiguração*[24] de Rafael que representa o episódio relatado (com algumas poucas variações) nos três evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas no qual Jesus – juntamente com Pedro, Tiago e João – "levou-os a sós a um monte alto." Ali Jesus se transfigurou visualmente diante dos olhos deles, e depois iniciou uma conversa com Moisés e Elias (profetas há muito tempo mortos), cuja aparição testemunha o status divino de Jesus como o Messias. Ao descer do monte, Jesus e seus três discípulos encontram os outros discípulos em meio à multidão, onde um homem clama pela ajuda de Jesus para curar seu filho da possessão por um espírito maligno, que os discípulos de Jesus não conseguiram exorcizar. A concepção de Rafael desse episódio inclui ambos os elementos da história – a miraculosa transfiguração no monte e a multidão perturbada

[23] É interessante que o próprio Danto desenvolve essa citação tanto em "The Artworld" como **em The Transfiguration of the Common Place.**

[24] Imagens dessa obra estão em grande número disponíveis na internet, inclusive em http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons5/51/Transfiguration_Raphael.jpg

com o menino possuído pelo demônio lá embaixo. A tela é dividida verticalmente em duas partes distintas representando estes dois relatos. A cena da transfiguração do alto do monte evidentemente ocupa a parte superior da pintura, enquanto a parte de baixo retrata a multidão agitada diante da descida de Jesus, com uma figura vestida de vermelho (aparentemente um discípulo) aponta enfaticamente para o alto do monte (e o centro do quadro), assim ligando a pintura com uma diagonal dramática, a parte de cima com a parte de baixo da tela e seus elementos narrativos.

O ponto central, em minha argumentação, é que na cena superior da transfiguração, a figura de Cristo não é elevada simplesmente por estar no topo do monte, mas realmente paira distintamente sobre ele (e sobre os discípulos prostrados que o acompanham) levitando no ar, flanqueado pelos dois profetas que chegaram para falar com ele, mas obviamente mais elevada do que eles. Sua figura, sobretudo, é emoldurada por uma nuvem de luz brilhante indicada apenas por uma aura dourada em volta de sua cabeça. O evangelho de Mateus de fato afirma que quando Jesus "se transfigurou", "sua face brilhou como o sol, e suas vestes eram tão brancas como a luz". Mas nenhuma das versões do evangelho descreve a transfiguração de Cristo como uma levitação transcendental por cima do monte. Mesmo assim, a pintura de Rafael claramente representa isso, provavelmente para enaltecer a essência celestial e de outro mundo, e para sugerir a essência supra terrestre da verdade espiritual, seu indispensável movimento transcendente para além do mundo das coisas reais ordinárias.

Hegel faz uso dessa pintura para argumentar em favor da elevação transfiguradora da arte e a capacidade de transmitir as mais altas verdades espirituais, mesmo quando elas partem da verdade visual, pois nenhuma visão normal poderia, na verdade, incluir simultaneamente ambas as cenas retratadas. Contudo Hegel escreve, "a visível Transfiguração de Cristo é precisamente sua elevação acima da terra, e seu afastamento dos Discípulos, e isso deveria ficar visível também como uma separação e uma despedida"[25]. Se seguirmos as narrações do Evangelho, à pintura de Rafael de Jesus transfigurado em completa "elevação" e "separação" da terra, faltam não só a verdade visual, como também a verdade da escritura. Mas ela transmite maravilhosamente a pretensa verdade do transcendentalismo clássico cristão (assim como o faz o idealismo filosófico de Hegel) justamente por implicar de modo soberbo seu análogo artístico – que a transfiguração da arte é uma "elevação e separação" em

[25] G.W.F. Hegel, **Aesthetics: Lectures on Fine Art by G. W. F. Hegel,** tradução de T. M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1998), 860.

algum tipo de transcendência mais alta.

Figura 1: *A Transfiguração* de Raphael Sanzio *(1483-1520)*

Além disso, por meio da narrativa aí implicada do sucesso de Jesus em curar pelo toque o menino possuído pelo demônio depois de seus discípulos terem falhado em consegui-lo, a pintura também transmite uma alegoria artística sobre a transcendência divina do gênio artístico. A mão do grande artista – alguém como Rafael (cujo nome em hebreu significa "Deus curou") – está ligada analogicamente com a mão divina do próprio Jesus que cura, o filho de Deus. Essa analogia tem consideráveis implicações

para a aguda divisão em nossa cultura entre as alturas do gênio artístico e seus espectadores lá embaixo, ou entre as artes superiores e o frenesi demoníaco da cultura de massa da arte popular. Mas deixem-me pôr de lado essas questões de política cultural, para poder voltar ao que Hegel defende: que essa pintura é uma obra prima devido a sua comunicação da verdade espiritual da cristandade, mesmo que nela falte, devido à tela dividida de modo irreal, verdade objetiva visual.

Arthur Danto, em **The Abuse of Beauty** (**O Abuso da Beleza**), defende o ponto de vista de Hegel ao usar a *Transfiguração* de Rafael (que Danto acha grandiosa, mas não bela) para levar adiante o argumento de que as qualidades visuais estéticas, inclusive a beleza, nunca são essenciais para a grandeza artística. "A beleza é realmente tão óbvia quanto o azul", uma simples questão de percepção imediatamente apreendida "por meio dos sentidos" afirma Danto, enquanto a arte "pertence ao pensamento" e, por isso "requer discernimento e inteligência crítica" (AB 89, 92). Ele critica severamente uma longa tradição de teóricos que pensam que há uma espécie de beleza difícil na arte (ou fora dela) que não é uma mera questão de sensação imediata, mas que requer certo "olhar difícil" que Roger Fry sustentou como sendo necessário para ver a beleza das pinturas pós-impressionistas que eram, na primeira impressão, consideradas como horríveis pelo público. Rejeitando a própria ideia de "beleza deferida que recompensa a dificuldade do olhar" como uma confusão de beleza e insight artístico, Danto zomba do pensamento de que tal olhar poderia algum dia nos dar "o tipo de emoção que a beleza no sentido estético produz em nós sem o benefício do argumento ou análise" (AB, 92-93).

Enquanto concordo com Danto que a beleza nem sempre é essencial para o sucesso artístico, penso que há beleza sim que é difícil de perceber, mas que é revelada por meio de certa disciplina na dificuldade do olhar. Considere um exemplo que também ilustra a noção zen e pragmatista de transfiguração imanente que esbocei acima. Meu exemplo não provém nem da arte do mundo oficial nem do íntimo da beleza natural. Em vez disso, ela envolve um grande barril de ferro enferrujado, cuja beleza maravilhosa e surpreendente repentinamente se revelou para mim depois de alguns esforços contemplativos persistentes durante a minha própria iniciação nas regras do Zen durante o ano em que passei no Japão fazendo pesquisa em estética corporal.

Instalado em uma colina perto da vila costeira de Tadanoumi no belo Mar Interior do Japão, o claustro Zen Shorinkutzu onde eu morei e recebi ensinamentos, era dirigido por Roshi (Mestre) Inoue Kido. Roshi era liberal o bastante para me aceitar

como aluno (ele não sabia inglês e meu japonês era muito limitado) e reconhecer que a disposição de seu *kokoro* (o coração e a mente) é infinitamente mais importante do que manter suas pernas firmemente cruzadas em longos períodos na posição perfeita de lótus. Pela analogia com as plantações de arroz que não poderiam ser cortadas com o fio cego, ele me aconselhou a levantar de minha almofada de meditação do Zen-do sempre que eu me sentisse cansado, e que me retirasse para a minha cabana de meditação para tirar um cochilo para refrescar e assim afiar minha mente. Meus poderes de concentração durável, ele explicou, aumentariam por meio de acuidade mental alcançada não meramente pelos esforços teimosos de persistência da força de vontade. Entretanto, para tudo ele achava importante praticar o Zen, Roshi era efetivamente um purista em sentido estrito. Como um disciplinador humano, Roshi não poupava a vara em seus alunos quando achava que isso poderia instruí-los. (Eu só evitei seus puxões de orelha educadores porque meu japonês era insuficiente para formular uma questão imbecil, apesar de ter sido uma vez severamente repreendido por deixar três grãos de arroz em minha tigela.)

Próximo a um dos dois pátios que ligavam o Zendo e os dormitórios dos iniciantes, eu notei uma pequena abertura que dava para uma vista especialmente ampla e bela do mar, pontilhada com pequenas ilhas de arbustos de um verde exuberante e macio. Na abertura havia uma banqueta primitiva, grosseiramente feita de um pedaço redondo de tronco em cuja curta e ereta coluna (ainda ornada com suas cascas) havia, em cima, uma pequena tábua retangular de madeira para servir de assento, sem pregos ou algo para fixá-la ao tronco a não ser a gravidade. Alguns pés à frente da banqueta havia dois barris de óleo feitos com ferro fundido, velhos e enferrujados (ver foto 1)[26], do tipo que vi muitas vezes usados como fogões improvisados ao ar livre por sem-tetos nas vizinhanças de cidades pobres do interior dos EUA. Leitores mais familiarizados com o uso da arte do mundo devem reconhecê-las como sendo do tipo de barris que Christo e Jeanne Claude pintaram e empilharam em bloco lado a lado em duas instalações notáveis – *Iron Curtain* (*Cortina de Ferro*) e *The Wall* (*O Muro*) (Alemanha, 1999)[27]. Sentado na banqueta para olhar o mar por detrás do Dojo, a vista era

[26] Estas imagens estão disponíveis on-line, no site Web de artistas, em http://christojeanneclaude.net/major_ironcurtain.shtml e http://christojeanneclaude.net/major_gasometer.shtml. Fotos que constam do original, não aparecem nesta revista. Ver on-line nas indicações acima. (Nota da tradutora).

[27] Eu deveria mencionar que alguns artistas da arte do mundo que apreciam de modo semelhante as belezas da ferrugem, no emprego de aço COR-TEN ("aço com fina camada de ferrugem para proteção",

inevitavelmente emoldurada pelos dois barris de um marrom corrosivo. Eu me pergunto por que esse feio par foi deixado em tal lugar encantador, estragando a sublime paisagem marinha natural com uma monstruosidade industrial.

Figura 2: As latas de tambor de Shorinkutzu-Dojo

Um dia, me enchi de coragem para arriscar perguntar a Roshi se eu teria permissão para praticar meditação por um curto período naquele local contemplando o mar, apesar de não ter ousado perguntar-lhe por que deixavam os barris horrorosos (que os japoneses chamam de "tambores de latas") ali, onde poluíam a pureza estética e natural daquela vista. A permissão foi prontamente concedida, pois a meditação Zen pode, em princípio, ser feita em qualquer lugar, e Roshi sentiu que eu havia progredido o suficiente para praticar fora do Zendo. Sentei-me na banqueta e, ao dirigir meu olhar acima dos barris, fixei minha contemplação no belo mar ao mesmo tempo em que seguia as instruções para meditação de Roshi, de focalizar a atenção em minha respiração e tentar clarear minha mente de todos os pensamentos. Depois de aproximadamente vinte minutos de efetiva meditação, perdi meu controle da

da tradutora) em suas esculturas e instalações devido a sua tendência de se formar uma capa de ferrugem e assim revestir suas obras com um efeito estético por meio de tons e texturas sutis de ferrugem. Um exemplo admirável é a maravilhosa *Torqued Ellipses* (*Elipses Retorcidas)* de Richard Serra.

concentração e decidi terminar a sessão. Ao dirigir meu olhar em direção ao mais próximo dos dois barris, minha percepção se tornou mais penetrante e eu vi que esse objeto subitamente havia se transfigurado em uma visão de beleza de tirar o fôlego – tão belo como o mar, até mesmo mais belo. Eu senti que eu estava realmente vendo aquele tambor de lata pela primeira vez, sorvendo a sutileza e suntuosidade de seu colorido, as sombras alaranjadas, os tons de azul e verde que iluminavam seus marrons de terra. Eu vibrei com a riqueza de sua textura irregular, seu tecido de crostas como flocos e cascas embelezando a dura couraça de ferro – uma sinfonia de superfícies suaves e firmes que sugeriam um delicioso *feuilleté*.

O que me prendeu e deliciou mais do que tudo foi, talvez, a beleza plena de sua presença percebida. O tambor de lata enferrujado se revestira de uma realidade imediata, robusta e absolutamente absorvente que fez, em comparação, minha visão do mar se tornar pálida. Ao invés de ser transfigurado em um mundo transcendente de espiritualidade imaterial, ele irradiava pela transfiguração a energia clara e espiritual com a qual o maravilhoso flutuar e fluir de nosso mundo material imanente ressoa e cintila. Então, eu também me senti transfigurado, sem sentir que nem os barris e nem eu haviam mudado suas categorias ontológicas ou levitado para uma idealidade transcendente. Do mesmo modo, eu compreendi que era mais a *ideia* de mar que eu vira como sendo bela, e não o próprio mar, que eu vi através de um véu de pensamentos familiares – seu significado romântico convencional e as maravilhosas associações pessoais que ele tivera em mim, um garoto de praia de Tel Aviv que se tornara filósofo. O barril, em contraste, foi apreendido como uma beleza imediatamente percebida como concreta e cativante. Mas para ver essa beleza foi preciso um período razoável de contemplação disciplinada. Apesar de esse novo olhar não ter sido inicialmente dirigido ao tambor de lata, foi apenas isso que possibilitou a percepção de sua beleza indo além da paisagem marinha e dirigindo minha contemplação absorta aos próprios barris.

A fenomenologia desse olhar novo, que eu presumo ser bastante diferente do que Fry recomendou para a arte, é um tema muito complexo para ser explorado neste breve ensaio. Parte da complexidade se deve aos paradoxos típicos da percepção e do modo de ser Zen: meu novo olhar poderia ser também compreendido como um novo não olhar, pois ele não foi motivado por um questionamento hermenêutico pelo significado verdadeiro do objeto, tal como é descrito em geral o pensamento Zen, justamente como um não pensar e a completude de sua iluminação como um vazio. Há

também a questão de se tais transfigurações imanentes deveriam ser mais proximamente identificadas com o objeto particular focalizado (o tambor de lata), a experiência do tema percebido, ou de toda a energia da situação que dá forma a ambos e ao seu encontro.

No entanto, abordar essas questões, uma pergunta deve ser enfrentada imediatamente: aqueles tambores de lata transfigurados eram arte? Apesar de não fazer parte evidentemente do mundo da arte institucional, eles eram, o que é óbvio, parte de uma obra de instalação de design deliberado, cujo objetivo era fornecer experiências que poderiam ser descritas como significativas, que dão a pensar e são esteticamente evocativas[28]. E o design deliberado dessa instalação sugere que era obviamente "sobre algo" (uma condição de significação geralmente considerada necessária para a arte). Mas para o que, exatamente, os tambores de lata serviam, é uma questão que tem muitas respostas possíveis: os poderes e as possibilidades da meditação, os usos surpreendentes dos detritos industriais, o contraste e também a continuidade entre a natureza e os artefatos, a questão da beleza (o difícil e escondido versus o fácil e convencional), e mesmo o significado que eu encontrei por acaso nisso – a transfiguração imanente de objetos ordinários que pode fazer deles arte sem retirá-los do mundo real e pô-los na arte do mundo compartimentada e transcendente, cujos objetos têm um status metafísico inteiramente diferente. Essa transfiguração imanente, cujo significado de preciosa presença serve para fundir arte e vida e não para sugerir seu contraste essencial e sua descontinuidade, é nesse ponto que o Zen converge com a estética pragmática.

Mas o que ocorre, então, com obras como a *Transfiguração* de Rafael? Para reconhecer seus significados religiosos, devemos insistir exclusivamente numa metafísica transcendental da arte que separa arte das coisas reais e da vida? Eu não vejo como isso seria ainda necessário para compreender essa obra a não ser pela insistência cautelosa de que o episódio da Transfiguração com Jesus realmente aconteceu, e que

[28] Um contraste similar deve ser discernido entre diferentes interpretações estéticas da noção de *aura* em diferentes culturas que são moldadas por diferentes tipos de metafísica religiosa. Walter Benjamin, por exemplo, um judeu secular mergulhado na cultura europeia (apesar de muito mais comprometido do que Danto com sua herança judaica) define a aura em termos de "distância", "singularidade e permanência". Essas características estão ligadas, é claro, com a ideia de uma esfera transcendental superior elevada que é, então, distante da realidade ordinária e permanente, por ser impermeável (porque divina) à mudança. Além disso, a conexão com a divindade distante e superior do monoteísmo, faz da noção de aura (tanto na autenticidade artística como no caso da verdadeira divindade) uma questão também de singularidade, mesmo na misteriosa unidade da trindade divina da divindade cristã ou das instancias plurais de impressos autênticos, ou em esculturas provenientes do mesmo conjunto ou casta. Ver Walter Benjamim, "The work of art in the Age of Mechanical Reproduction", in: **Illuminations** (New York: Schoken, 1968), 222-23. Em contraste, a aura das experiências estéticas ilumina a inconstância e a proximidade com o cotidiano e o comum; por conseguinte, a reprodutibilidade aqui não leva à destruição da aura.

seus substratos teológicos são metafisicamente verdadeiros, e isso com a exclusão de religiões conflitantes e de doutrinas científicas. Eu penso que posso apreciar até certo ponto os significados religiosos transcendentes de tais obras sem compartilhar a repercussão metafísica e a fé teológica. Mas suspeito que um crente sincero, poderia apreciar melhor a pintura por meio dessa fé. Eu prefiro sacrificar esse dividendo extra de apreciação a fim de manter uma ontologia que é livre de tal transcendência sobrenatural e da teologia cristã, e uma estética que não apelasse para tal transcendência para explicar ou justificar o poder da arte de transfigurar.

V

Devemos escolher irrevogavelmente entre essas duas formas de transfiguração e suas respectivas ideologias religiosas da arte? Uma razão para rejeitar essa escolha é que essas opções não parecem esgotar as formas ou interpretações da experiência transfiguradora da arte. Eu não considerei aqui o significado da transfiguração estética para a tradição religiosa do confucionismo, cuja ênfase no ritual estético e na arte como acima de crenças sobrenaturais, fizeram-na, por milênios, tão atraente e influente na mentalidade da Ásia Oriental. Ela demonstrou ser muito mais atraente que a religião de Mozi (um rival antigo de Confúcio), cuja doutrina, mais próxima do amor universal dos cristãos, veio acompanhada da crença em uma divindade suprema sobrenatural (com menos espíritos e fantasmas), mas também com um ascetismo antiestético sombrio (que é amargamente protestante em caráter). Parte do gênio dos antigos confucionistas estava na aceitação de uma força crescente de ceticismo teológico de sua época, pelo fato de abster-se essencialmente de metafísica religiosa sobrenatural e limitar sua atenção em direção à salvação e revitalização dos ideais positivos e valores imbuídos dos rituais e arte religiosos tradicionais. Ao expressar esses ideais e valores por meio de interpretações intelectualmente convincentes que eram focalizados no cultivo estético e ético tanto do indivíduo como da sociedade, o confucionismo poderia assim oferecer elaboradamente uma redenção harmoniosa *desta* vida mundana. De fato, a nossa própria situação contemporânea, com seu ceticismo crescente no sobrenatural e sua penetrante virada estética que leva a enfatizar a ostentação, a riqueza e a complexidade em vez da simplicidade taoísta ou zen, pode fazer do confucionismo uma religião mais atraente para o século XXI pelo menos para mentes mais seculares. Eu confesso que sou tocado

por seus encantos, tanto como sou tocado pelo Zen e pelo aperfeiçoamento pragmatista.

Mas em vez de escolher um vencedor nisso, eu quero terminar pelo breve levantamento de outras opções, uma vez que meu sobrevoo pelas tradições religiosas da arte foi tão esquemático e limitando, deixando de lado ricas tradições artísticas de outras culturas religiosas como o islamismo, o judaísmo e as religiões indígenas da África e da América. Será que deveríamos adotar uma abordagem mais plural da ontologia religiosa da arte, e talvez deixar o contexto da obra de arte e sua tradição cultural apontarem para nós, qual abordagem é a melhor para avaliar seu significado transfigurador e sua verdade espiritual? Podemos ser pluralistas sincréticos em nossas "religiões" da arte, mesmo se nos faltar tal flexibilidade em nossas teologias e metafísicas tradicionais, e na ética moldada religiosamente?

Uma estética pragmatista pluralista *gostaria* de admitir essa possibilidade. Se isso fosse mesmo possível, a estética seria uma ponte maravilhosa entre culturas, mesmo as em guerra. Mas se em última análise a estética não puder ser separada de uma cultura com atitudes religiosas subliminares, então não seria factível realizar essa possibilidade em nosso mundo imperfeito, até que também pudéssemos trabalhar não apenas por meio, mas para além da estética para transformar nossas culturas e atitudes religiosas em direção de uma compreensão mais profunda e mais aberta. Isso não significa uma tolerância indolor e gratuita do mal evidente e da falsidade flagrante. Nem deve isso envolver a busca pela abolição de toda diferença real e do papel da desarmonia e do dissenso, sem os quais nunca poderíamos apreciar as agradáveis harmonias da arte.