

NOTAS ACERCA DA LUTA ENTRE A ARTE E A RELIGIÃO: A INDEPENDENTIZAÇÃO DO ESTÉTICO

APUNTES SOBRE LA LUCHA ENTRE EL ARTE Y LA RELIGIÓN: LA INDEPENDETIZACION DE LO ESTÉTICO

NOTES ON THE STRUGGLE BETWEEN ART AND RELIGION: THE INDEPENDENCE OF AESTHETICS

DOI: <http://dx.doi.org/10.9771/gmed.v13i1.39072>

José Deribaldo Gomes dos Santos¹

Resumo: O artigo, de caráter teórico e bibliográfico, tem por objetivo estudar a luta entre a arte e a religião, que traz como resultado a independência da primeira em relação à segunda. Do ponto de vista metodológico, opta-se por um estudo imanente do capítulo 16 da *Grande Estética* de Georg Lukács. A comunicação aponta em suas considerações, mesmo que sumariamente, que as etapas essenciais da independentização da arte passam por sua luta para se libertar da missão social formulada à arte por Gregório Magno. O complexo artístico apenas logrou êxito em tal pugilato quando deu luz à cismundandade, abandonando qualquer interferência transcendente.

Palavras-chave: Arte; cismundandade; religião; Estética; Lukács.

Resumen: Este artículo, teórico y bibliográfico, tiene como objetivo estudiar la lucha entre el arte y la religión, lo que resulta en la independetización de la primera en relación con la segunda. Desde un punto de vista metodológico, se elige un estudio inmanente del capítulo 16 de la *Gran Estética* de Georg Lukács. La comunicación señala en sus consideraciones, aunque sumariamente, que las etapas esenciales de la independetización del arte pasan por su lucha por liberarse de la misión social formulada al arte por Gregorio Magno. El complejo artístico solo tuvo éxito en dicha lucha cuando dio a luz a la cismundandad, abandonando cualquier interferencia trascendente.

Palabras-clave: Arte; cismundandad; religión; Estética; Lukács.

Abstract: This article, theoretical and bibliographic, aims to study the struggle between art and religion, which results in the independence of the former in relation to the latter. From a methodological point of view, an immanent study of chapter 16 of Georg Lukács's *Great Aesthetics* is chosen. The communication points out in its considerations, even if summarily, that the essential stages of the independence of art go through its struggle to break free from the social mission formulated to art by Gregory the Great. The artistic complex only succeeded in such a struggle when it gave birth to schismundanity, abandoning any transcendent interference.

Keywords: Art; cis worldliness; religion; Aesthetics; Lukács.

Introdução

O artigo problematiza a luta empreendida pela arte para se libertar dos demais complexos sociais até se tornar substantiva para a vida humana; prioriza-se, entretanto, a pugna que o complexo artístico travou para se libertar da religião. A comunicação, de caráter teórico bibliográfico, toma como base o capítulo 16 da *Grande Estética* de Georg Lukács (1967), intitulado *La lucha libertadora del arte*, publicado pela Ediciones Grijalbo. O objetivo geral pretendido pelo autor é estudar detalhadamente os modos de

comportamento do reflexo estético, de maneira que se possa aclarar a essência dessa classe de reflexão humana e, assim, sistematizar com mais aprofundamento os seguintes pontos: as formas de objetivação, de manifestação, de diferenciação, as etapas de independentização e o estado atual da arte em relação à sua independência.

A problemática que envolve o objeto que agora se investiga situa-se no fato de a arte ser de difícil conceptualização. Este complexo, embora seja distinto do científico, em muitos casos é utilizado como ilustração em exposições científicas, a exemplo da esfera do ensino, onde é usado como meio facilitador de processos educativos. Nesses casos, não pode haver dúvida, o decisório sobre a importância e o resultado da utilização não é estética, senão um suporte que pretende apoiar uma realidade desantropomórfica, a verdade em-si. Isso é importante, pois a subjetivação da verdade e a fragmentação da concepção de mundo produzem confusões sobre as tentativas em se precisar a missão social da arte e da ciência. A produção de indefinições conceituais acerca da relação de determinado complexo social com a realidade, embaralha e desfoca as tentativas de compreensão da função social de tal complexo nas veias da vida humana. Como demonstrado ao longo dos clássicos do marxismo, a missão social é que orienta a investigação. Caso a pesquisa se desvie dessa concepção de princípio, aproximar-se-á, por um lado, do idealismo, ou, por outro, do mecanicismo.

Para fugir desses dois equívocos, o presente artigo reforça que a verdade existente no complexo artístico é uma veracidade que sempre estará vinculada, de modo inseparável, ao *hic et nunc* histórico. Isso quer dizer que a refiguração artística não é a verdade em-si, senão a refiguração das possibilidades postas pelos dramas do destino humano (alegrias, tristezas, inseguranças, esperanças etc.).

Com esse princípio assegurado, torna-se relevante lembrar que em toda a *Estética* do autor húngaro, o complexo científico é utilizado como parâmetro de aproximação e distanciamento para se compreender a arte. A ciência comparte com a arte o fato de ser imanente, pois ambas devem ter como horizonte os problemas humanos. Porém, ao mesmo tempo que possuem esse ponto de contato, enquanto o complexo científico é desantropomórfico, precisando ter compromisso com a verdade do em-si de cada caso estudado, a reflexão artística é antropomórfica, ou seja, embora tenha como base a realidade dada concretamente, o que a obra dá à luz não é a verdade em-si, pois depende do sujeito humano para existir. Mesmo sendo a ciência desantropomórfica e a arte antropomórfica, Lukács (1966) entende que estes complexos marcham juntos, ainda que por caminhos diferentes.

Estando claro que a arte e a ciência têm em comum a característica da imanência, e que, não obstante, possuem pontos de distanciamento, pois, enquanto a primeira é antropomórfica, a segunda é desantropomórfica, o artigo posta-se em condições de explicar os motivos pelos quais o mais importante para o debate da luta libertadora da arte em relação aos demais complexos sociais é seu contraste e seu parentesco em relação à religião, e não à ciência.

Isso se justifica uma vez que, ainda que haja uma diferença fundamental entre o reflexo artístico e o religioso, sendo a arte imanente e a religião transcendente, as duas têm em comum a base antropomorfizadora. O reflexo antropomórfico que une esses dois complexos é o elemento fundamental

para que se entenda a luta da arte para se libertar da religião. Entre a arte e a religião, no entanto, há uma diferença imprescindível no modo como cada uma reflete a realidade antropomorficamente. Na esfera estética não existe nenhuma subjetivação, “[...] nem se quer em sentido de uma subjetivação socialmente necessária, como é o caso da religião; senão uma objetividade peculiar, que certamente está ligada de maneira indissolúvel ao gênero humano como objeto e sujeito do estético” (LUKÁCS, 1966, p. 299).

Prioriza-se, portanto, para o presente estudo, o parentesco e o contraste entre a arte e a religião, haja vista que tal proximidade e distanciamento potencializaram a influência que a esfera religiosa teve na totalidade do desenvolvimento artístico. A investigação em torno do antropomorfismo como afinidade fundamental, visto que é compartilhada pelos dois complexos, possibilita que a exposição possa reunir, sinteticamente, as determinações de princípio das etapas essenciais da luta travada pela arte para se tornar um complexo substantivo para a vida humana. Por isso, esses são os parâmetros para se investigar a síntese da concorrência e das transições, bem como as separações amistosas e hostis entre o complexo artístico e o religioso.

Não é oneroso registrar que a relação real entre a missão social da arte e a obra acabada consiste na seguinte dialética: quanto mais orgânica é a imanente consumação estética presente na obra, tanto maior será sua capacidade de cumprir a missão social que, por sua vez, foi o que lhe deu vida.

Definir esses pressupostos retirados da materialidade histórica é de relevante importância, pois a interconexão entre a obra individual e sua missão social recebe, recorrentemente, duas cobranças equivocadas que, embora em extremos opostos, são hostis ao devido desenvolvimento artístico. Se, por um lado, levanta-se a defesa acrítica da praticidade, por outro, aparece a teoria da *l'art pour l'art*. Enquanto esta defende uma suposta independência da produção artística em relação às necessidades sociais, aquela exige da obra de arte um efeito social e imediatamente útil.

Misticismo, mito e cristianismo: o fio condutor da independentização da arte

A Grécia Antiga, mesmo sem contar com uma casta sacerdotal, fertiliza a problemática sobre as interconexões entre a religião e a arte. No início da filosofia grega há, por um lado, uma defesa direta do desantropomorfismo, conseqüentemente, defende-se uma imagem de mundo cismundana. Isso traz como resultado um ataque direto contra as representações religiosas. Por outro lado, nesse mesmo contexto, o caráter antropomórfico da poesia apresenta-se em oposição ao antropomorfismo religioso. Os poetas, ao enfrentarem a religião com seus próprios meios, acabam por atrair certa hostilidade dos filósofos pré-socráticos. Estes, por compreenderem a poesia como um mero enunciado acerca do mundo, uma simples declaração descritiva do funcionamento da sociedade, acreditam lutar contra a religião com meios contrapostos aos utilizados pela poesia. Inexiste, de modo geral, nos pensadores pré-socráticos, o entendimento da natureza especificamente estética das obras poéticas.

Os pensadores materialistas, sobretudo Demócrito e Epicuro², relacionam-se com a problemática de modo distinto. Eles percebem a existência de elementos estéticos na poesia. Inaugura-se, então, uma

tentativa real de se captar a peculiaridade da produção artística. Por se inclinarem para a verdadeira missão social da arte, os filósofos materialistas enxergam no complexo artístico um aliado na luta pela construção de uma imagem de mundo concreta. Fica dado que o complexo religioso, embora seja antropomórfico como o artístico, distancia-se da imanência da vida real. Essa diferença é fundamental para o desenvolvimento da arte.

Diferentemente dos pré-socráticos, que pretendiam superar o antropomorfismo religioso e, por isso, viam a arte com certa hostilidade, posiciona-se Platão. O filósofo, ao mesmo tempo que se declara contrário às tentativas artísticas de refletir a realidade, defende as tradições religiosas. Como a posição do grandioso idealista grego fica abertamente favorável ao misticismo religioso, torna-se, conseqüentemente, contrária aos avanços das tendências desantropomórficas que, nessa quadra histórica, ganham força na Grécia. Por considerar que todo ser, empiricamente existente, imita um objeto ideal, Platão, como entende Lukács (1967), procura anular toda a positividade especificamente estética. Para ele, o reflexo artístico, por ser uma cópia do mundo, estaria abaixo da realidade. Mesmo rebaixando a arte a um patamar de mera cópia do real, aproximando-a de um ritualismo mágico-teológico, o filósofo da Antiguidade acaba por preservar, contraditoriamente, alguns elementos favoráveis à desantropomorfização da realidade³.

Vai ser Aristóteles, como esclarece Lukács (1967, p. 380), “[...] o verdadeiro descobridor da peculiaridade do estético”. Distinguindo-se do idealismo platônico, que relaciona mecanicamente a cópia a seu modelo, Aristóteles propõe a complexa dialética da refiguração dos destinos humanos por meio da catarse. Segundo o esteta magiar, essa dialética pode “[...] despertar os pontos fortes de cada homem, para que com sua ajuda – e só com ela – o sujeito possa mover sua vida [...]” e orientar sua autenticidade para o aperfeiçoamento (p. 380). “A consumação da obra de arte, interna, imanente, cismundana, encontra-se assim a serviço dessa consumação, também cismundana, da alma do homem” (p. 380). Diferentemente de seu mestre, em Aristóteles, a própria consumação estética das obras faz brotar sua força pedagógico-social. Esse conjunto de fatores dota o estagirita da condição de perceber o caráter da cismundanidade humana presente no reflexo estético; nas palavras do húngaro, busca o “[...] justo ‘meio’ de todas as atividades humanas” (p. 381).

Sobre uma luta nada pacífica, a doutrina aristotélica passa quase um milênio influenciando as concepções estéticas; no entanto, sua essência é completamente debilitada. Quando os pressupostos de Aristóteles chegam à Idade Média, a concepção de arte conscientemente cismundana não encontra o devido amparo. Porém, como o desenvolvimento histórico-social da arte dá-se sobre base contraditória, com recuos, avanços, saltos e retrocessos, os achados aristotélicos não são completamente perdidos. O esclarecimento da distinção entre a vida concreta e os reflexos que desta emanam, a exemplo do artístico e do científico, além do desnudamento da interconexão entre a refiguração estética e a totalidade da vida humana, bem como sua relação com a ética, nunca foram completamente perdidos no Ocidente. Como conclui Lukács (1967), a estética medieval apenas se tornou o que conhecemos pelas contradições da síntese neoplatônica sobre o trabalho de Aristóteles.

O neoplatonismo recolhe, da disputa teórica entre Aristóteles e seu mestre, que a arte, como a cópia daquilo que imita as ideias, pode assumir papel importantíssimo nas disputas intelectuais, desde que se torne serviçal da imitação humana da transcendência. Esse novo aporte destinado à arte tem como intenção usá-la no processo de apreensão do conhecimento referente ao mundo ideal. Isso faz com que o reflexo artístico, para confirmar sua importância, submeta-se aos ditames da teologia. A doutrina neoplatônica, com isso, abre as portas para o desenvolvimento da concepção artístico-cristã.

O avanço contraditório das forças produtivas passa, ainda de modo incipiente, a se orientar pela burguesia nascente. Esse cenário de desenvolvimento econômico cuja base social encontra os ideais burgueses, fertiliza o florescimento artístico. Segundo Lukács (1967, p. 383), esse processo assemelha-se ao ocorrido com o ciclo mítico correspondente na Antiguidade: “A Bíblia (e as lendas dos santos) mostram ser, como uma fundação mítico da nova arte, fontes tão firmes e quase ilimitadamente variáveis, e de fluxo tão contínuo como Homero, por exemplo, para os antigos”. O autor húngaro, para demonstrar as semelhanças entre o fundamento mítico que há na arte cristã e o que se pratica na Antiguidade, usa a relação entre monoteísmo e politeísmo.

Para o esteta magiar, a figura de Jesus Cristo, mesmo sendo filho de Deus, possui conteúdo dramático e acidentado com base em ações terrenas. Esse elemento, bem como a relação hierárquica entre o Cristo e os apóstolos, os santos etc., será sempre, assegura nosso autor, suscetível a reinterpretações cismundanas. Esses fatores, conforme fórmula Lukács (1967), possibilitam que o monoteísmo cristão, em relação ao politeísmo, suprima a falta de um componente sensível. O quadro de proximidades entre os elementos míticos que movem a arte grega e os dados mítico-cristãos que movimentam a reflexão artística medieval, no entanto, não autoriza inferir que não existam diferenças fundamentais entre a estética praticada nos dois períodos históricos. Há, na arte medieval, características claras da tensão causada pela luta da arte por sua independência e autodeterminação em relação à religião.

Como recurso para demonstrar as diferenciações fundamentais existentes entre a arte grega e a medieval, o autor faz uso das distinções que separam o que se refigura artisticamente no Oriente e no Ocidente. Para o filósofo, no espaço influenciado pela igreja oriental, o caminho tomado pela arte tem como orientação principal as alegorias. A igreja ocidental, por sua sorte, busca regulamentar princípios religioso-eclesiásticos, o que ilumina as representações simbólicas de cunho realista. Em resumo: enquanto esta, em relação ao período da cultura clássica, apoia-se em camadas mais amplas da população, aquela se inclina artisticamente para um caráter iconográfico. A orientação religiosa Ocidental, desde o início do feudalismo, mesmo que ainda mantendo sua ligação com a iconografia, precisa prescrever, para a conformação artística concreta, os elementos simbolicamente de cunho realista.

Tomando, portanto, o Ocidente como parâmetro, indaga-se o seguinte: como a arte modificou seus propósitos para se adequar às novas necessidades sociais? A resposta correspondente tem relação direta com a evolução ideológica da arte e da religião. Por isso, expomos a indagação em outros termos: como e por quais mediações o complexo artístico assume o papel de ser intérprete sensível da base mítico-religiosa feudal? Para problematizar essas questões, adverte Lukács que o recorte significativo deve ser

extraído daquelas expressões artísticas que mais diretamente têm influência sobre a dialética das transformações sociais.

Com isso adiantado, pode-se lembrar de que, na Antiguidade, cabe à literatura o posto de mais diretamente atender às demandas da transformação da sociedade. Apesar da excepcional exuberância e perfeição das artes plásticas, principalmente a escultura, é a literatura que decisivamente propõe determinada participação no debate social da Grécia clássica. Como ilustra Lukács (1967, p. 385), “[...] são Homero, Hesíodo, Píndaro e os trágicos quem levam à linguagem, com validade universal e na forma de transformações artísticas dos mitos, as transformações do ser social e da consciência”. A Idade Média, por sua vez, até o surgimento de Dante, não possui uma literatura que ganhe significância universal⁴, o posto de dar rebatimento às demandas sociais é assumido pelas artes plásticas, que, desde o primeiro momento, procuram cumprir a missão social formulada pelo Papa Gregório Magno, o Grande, ou seja, “[...] as imagens são colocadas na igreja para instrução dos incultos” (p. 385). Os quadros, para os desígnios da igreja, teriam que, por meio de suas refigurações, cumprir a demanda de instruir os analfabetos.

Durante todo o florescimento do feudalismo, portanto, a tarefa social confiada à arte constitui-se em procurar divulgar uma explicação da fundação mítica da religião. Como fórmula Lukács (1967, p. 385), citando Scharzlose: “A pintura é colocada nas igrejas por sua utilidade, para que aqueles que não entendem as letras leiam pelo menos vendo as paredes o que eles não podem ler nos livros”.

Como o que importa para o nosso problema é a evolução ideológica da igreja e da arte, o fato desse processo ter início ainda durante a decomposição da economia escravista, antes mesmo da consolidação do feudalismo como modo de produção econômica, não muda decisivamente o que agora se estuda. Mais importante é a relação entre a arte e a religião, dado que a esfera religiosa não se livra completamente de elementos mágicos. Como documenta o esteta magiar, o que em Platão, como visto, era uma tendência pedagógico-social à formação e formulação da arte, na Idade Média transforma-se em um ritual mágico ou semimágico, em outros termos: mágico-religioso. Fato este comprovado pela recusa dos reformadores, sobretudo Lutero, que se empenham em livrar a religião dos vestígios da magia. A hostilidade da Reforma Protestante para com as imagens, contudo, não é diretamente voltada à arte em geral, mas busca eliminar os resquícios da magia presentes no cristianismo.

Gregório Magno, como visto, é quem formula a missão social da arte feudal. Este papa é o responsável por desvincular o significado religioso-eclesiástico das artes plásticas de seu efeito ritualmente fundamentado, mecânica e diretamente, na magia. Essa desvinculação abre as portas para que a arte medieval seja mágico-religiosa. Dessa situação especial da arte feudal do Ocidente, abre-se, mesmo que involuntariamente, um caminho para a evolução estética. Como registra Lukács (1967, p. 390): “A veneração mágica das imagens tem, assim, em comparação com a linha geral de desenvolvimento, um momento de acaso, o qual, naturalmente, não foi capaz de impedir até hoje que essa linha mágica esteja frequentemente presente”. A arte medieval, desse modo, floresce sobre as contradições da iconoclastia. O resultado dessa contradição, isto é, da passagem da magia para o mágico-religioso, desemboca, principalmente no Ocidente, em uma arte com dada elasticidade, elemento que lhe permite se comunicar

com o laconismo popular, promovendo, conseqüentemente, diversas interpretações sobre as figuras retratadas.

Tal elasticidade possibilita que o mundo formal, que constitui o propriamente artístico, não mais se separe das constelações do próprio material, de seu conteúdo. O que ocorre, como explica Lukács (1967, p. 392), é que os artistas medievais, por meio da missão que cabe à arte, dada pelo papa Gregório Magno, refiguram os problemas mais importantes e mais gerais dos sujeitos humanos, tornando-os sensíveis aos destinos da humanidade: “em seu todo e em seus detalhes, a composição nada mais é do que a expressão e consciência da conexão de cada caso entre a temática e as exigências do dia, um enraizamento destas nas grandes questões da humanidade [...]”. Em uma expressão: as figuras dos santos são conformadas de modo que as pessoas se vejam nelas. Isso encoraja, portanto, a missão social da arte medieval de articular-se dialeticamente com sua peculiaridade. Isto é, em uma unidade cultivada organicamente e assumida como óbvia, que, embora imediatamente evidente e espiritualmente importante, é tomado como base um fundamento universalmente reconhecido, o qual, por sua vez, apenas pela mediação artística dirige-se, por meio dos produtores, aos receptores.

Em síntese, pode-se dizer que a interpretação artística ligada ao mito, na Antiguidade, não tinha como base uma casta sacerdotal. Já no feudalismo, motivado pela introdução de certa margem de liberdade inaugurada pela burguesia nascente, a situação torna-se favorável à formação de mitos iconograficamente fixos. Há a transição contraditória da magia para o mágico-religioso. A influência da religião na arte, contudo, não pode ser entendida como positiva em sua totalidade. Esclarece Lukács (1967) que esse favorecimento foi um dado determinado histórico-socialmente de modo único; sua motivação deve-se ao fato de que a igreja precisou que a arte cumprisse determinado papel social, o que permitiu ao complexo artístico se automovimentar sobre a iconografia mágico-religiosa do período medieval. O que se tira dessa contradição não é que há um poder religioso sobre o artístico, senão a tensão contraditória da luta travada pela arte para se libertar da religião até atingir o patamar de complexo humano substantivo.

A arte como complexo independente: cismundandade versus transcendência

Partindo da descrição dos passos iniciais de como se processou a luta travada pela arte para se independentizar da religião, o objetivo agora é caracterizar com maior precisão filosófica essa pugna. O robustecimento burguês e o conseqüente rompimento com a ordem feudal produzem determinada crise social que desemboca em questionamentos sobre o papel humano na produção da vida. Em outros termos, o sujeito humano desconfia da transcendência e procura valores próprios da ação de homens e mulheres que criam a si próprios. Ao que se refere às artes plásticas, essa tendência de transformação atende pela ruptura com a iconografia alegórica baseada nos mandamentos sagrados, nas lendas em torno das figuras santificadas, entre outros elementos.

O problema a ser enfrentado pelos artistas de autenticidade criadora está no contraste entre a cismundandade estética e a transcendência religiosa. Naturalmente que eles não precisam ter consciência

de que suas produções caracterizem essa contraposição, haja vista que a imagem de mundo do período é completamente dominada pelas categorias cristãs, resultando no fato de que as oposições mais diretas não podem, de maneira geral, expressar abertamente o desacordo com a religião. A linguagem artística, nesse contexto, encontra as brechas para expressar a luta pelo caráter cismundano da humanidade. Ao mesmo tempo que ainda precisa se apoiar nas demandas religiosas (transcendentes), tem que dar vazão aos desígnios do mundo pedestre (cismundano).

Esse processo, para o húngaro, representa uma revolução. Sua força transformadora radica-se na representação de pessoas ou grupos humanos por meios objetivamente artísticos. Essa transformação tem como consequência o seguinte: a transposição dos mitos religiosos subjacentes ao terreno do cismundano em núcleo de representação de uma etapa importante na evolução humana. Para usarmos a síntese de Lukács (1967, p. 395): “[...] levam à esfera cismundana do humano e das situações humanas a tipicidade de caracteres e situações contidas no folclore religiosamente interpretado”. Como explica o autor, tais tendências aparecem já no período denominado, pela história da arte, de romantismo, continuando, às vezes, com mais intensidade, sob o estilo gótico. Lukács (1967, p. 395) lembra, como exemplo, “[...] algumas esculturas das catedrais de Chartres, Reims, Bamberg, Naumburg etc., ou a obra de Nicola Pisano”.

Vai ser Giotto, segundo nosso autor, quem antecipa a forma de caracterizar as figuras santificadas como seres humanos, como sujeitos comuns que têm a aparência mortal e cismundana. A humanização dos santos, marca da pintura desse italiano, abre as portas para uma refiguração humanizada da vida. Para o húngaro, Giotto cria a forma pictórica para um mundo de acontecimentos que abarca o drama humano. Essa forma é radicalmente oposta ao formato da alegoria religiosa praticada até então. Nessa pintura, pela primeira vez, registra-se a vida em sua plenitude mundana. As obras desse pintor tomam como base o encontro orgânico dos momentos desencadeadores dos dramas e destinos da essência humana, de onde brota a viva individualidade da obra, unidade que permite a um fragmento da realidade se articular em uma exclusiva consumação em-si, o que cria a sua independência em relação ao conteúdo iconográfico que lhe deu a vida. Perante uma situação em que as tradições religiosas ditam o conteúdo artístico, a pintura de Giotto demonstra quais os passos a arte deve seguir para encontrar a unidade imanente esteticamente indestrutível da mundanidade artística. A robustez, o peso pedestre, a força maciça dos movimentos das criações giottianas, arredonda, definitivamente, a cismundanidade da arte. É a vitória definitiva do imanentismo humano sobre o transcendentalismo religioso.

Lukács (1967, p. 397), assim, entende que nas obras de Giotto:

O papel dominante da conformação do espaço, do próprio espaço de cada quadro, faz de todas essas representações individualidades independentes da obra, fechadas e perfeitas em si, cujo conteúdo pictórico ultrapassa a mera ornamentação da igreja, a ilustração iconográfica, decorativa e alegórica de uma verdade religiosa, de um fato bíblico ou de qualquer outra origem lendário-cristã. Nesses espaços sensíveis e reais, concretos e individualizados, movem-se homens de uma corporeidade acentuada e robusta, que participam com dramática veemência de uma ação humana e diretamente compreensível em sua humanidade; movem-se como partes independentes de uma composição criada com o propósito de evocar com evidência imediata a essência humana dos participantes e suas relações humanas.

A independentização, todavia, não ocorre sem conflitos. A igreja católica utiliza todo seu poder espiritual para reduzir a arte à prestadora de serviços do domínio religioso, de modo que toda a produção posterior a Giotto, vista diretamente e com naturais exceções, inclina-se para a realização do que havia determinado Gregório Magno. Com vistas a atender essa determinação, muitos artistas procuraram viver em relativa harmonia com a igreja⁵. Para a felicidade da evolução da arte, não obstante, o espírito que passa a animar a maioria das criações, principalmente aquelas de real valor artístico, consegue dialogar com a imanência do mundo humano. O sujeito humano deixa de ser apenas o pecador criado por Deus para ser fruto da terra, do mundo: põe-se como centro da vida. Uma prova dessa centralidade da pessoa humana é a refiguração do corpo despido; pensemos, para exemplificar, na pintura *Three Graces*, de Rafael (1503-1505), ou na *Vênus de Urbino*, de Ticiano (1538). A anatomia do corpo humano nu, como perspectiva do conhecimento visível, indica a posição do artista em relação ao mundo que o rodeia. Para os criadores de menor porte, a icnografia converte-se em mero pretexto de criação; para os realmente grandes artistas, esse tema transforma-se em fundamento de uma nova imagem do mundo, que não pode ser outra coisa senão cismundaneamente imanente.

Como ilustração das obras que conseguem refigurar esse caráter mundano, desvencilhando-se das orientações de Gregório Magno, abrindo definitivamente as veredas para que a arte alcance seu patamar de substantividade esteticamente independente, Lukács (1967) cita uma passagem de *O idiota*, de Fyodor Dostoiévski. Diante do quadro *O corpo de cristo morto na tumba*, de Hans Holbien, a personagem central desse romance, príncipe Myschkin, reflete que diante dessa pintura qualquer cristão pode perder toda sua fé. Para Lukács, é fácil entender os motivos pelos quais o quadro desencadeia tamanha comoção no príncipe Myschkin, tipificado por Dostoiévski como profundamente religioso. A pintura, por representar o realismo do cadáver de Cristo já em decomposição, segundo entende o esteta de Budapeste, transforma os mortos e moribundos em algo terrenal-cismundano. Por meio da imagem conformada na tela, a brutalidade da dor e da morte passa a ser definitiva. Na pena de Lukács (1967, p. 401), Holben “[...] refuta toda orientação transcendente, toda ressurreição, mediante da simples existência, em forma pictórica, do cadáver colocado diante dos olhos do observador”.

Não há como avançar sobre os contornos da luta da arte para se libertar da religião sem mencionar, mesmo que brevemente, alguns parâmetros da crise motivada pelo desenvolvimento das tendências capitalistas que tentam suplantam o feudalismo. Por um lado, as aspirações burguesas tentando reconstruir a economia, por outro, a ordem feudal moribunda lutando para continuar sua estrutura. Dois elementos interessam diretamente à relação arte-religião: primeiro que a crise desperta um sentimento de angústia e falta de perspectiva nos sujeitos viventes; segundo que a disputa, no interior da crise, entre a Reforma Protestante e a Contrarreforma, faz surgir novos temas para a refiguração artística. Isso motiva a formação de uma subjetividade que acredita que sua fé se consome em um sentimento de profundo abandono por Deus em um mundo tão real quanto concreto.

A concepção do sujeito pedestre que no contexto de tal crise precisa concentrar os interesses humanos é sintetizada, segundo documenta o húngaro, na obra de Miguel Ângelo. O terrenal e

cismundano, nas criações do artista italiano, não exclui a pretensão, tão humana quanto pedestre, de lograr uma salvação, ou seja, a nostálgica fantasia de ascender ao infinito da divindade extraterrena, ao mesmo tempo que expressa os desejos da humanidade de se ver por si própria⁶. Miguel Ângelo é a síntese artística da contradição de refigurar o mágico-religioso sem tirar os pés do chão mundano. Ou, como escrito acima, ao mesmo tempo que a arte precisa se apoiar nas demandas transcendentais, precisa dar visibilidade aos desejos do mundo terreno-cismundano. O artista veneziano entendeu essa missão.

O resultado dessa correlação de forças desemboca no compromisso assumido pela monarquia absoluta, com a qual se consegue determinado equilíbrio que, mesmo sendo provisório e lábil, apresenta aparente estabilidade. O caráter ideológico dessa disputa, por se relacionar diretamente com a relação arte-religião, é o que mais importa agora. Como esclarece Lukács (1967, p. 411), o que mais interessa, nessa situação confusa, é “[...] o realismo constante que nasce de novo em todas as crises conhecidas até hoje e o caráter histórico-social específico de cada uma delas”. O nosso autor elege, principalmente, três artistas para demonstrar a obstinada capacidade da arte autêntica em registrar a autoconsciência da humanidade, o descansar em si mesma da obra de arte, como comprovação da imanência humana, são eles: Tintoretto, Rubens e Rembrandt. A justificativa pela escolha dos três pintores, como desenvolve o esteta magiar, é que cada um, à sua maneira, ao voltar ao passado, ao visitar o tradicional, o faz apenas aparentemente. Essas criações não dão a menor mostra de cumprir a missão social ordenada por Gregório Magno à arte medieval.

Tintoretto deixa evidente o mais alto nível de contraditoriedade das tensões de sua época. Esse pintor expressa claramente que o cristianismo e seus mitos não carregam a importância central histórico-universal que lhes é atribuída pela igreja. São episódios humanos importantes, pois registram alegrias e sofrimentos da evolução humana. Eles não podem, entretanto, ser apresentados como mais importantes que outros fatos da vida cotidiana. Esse artista destaca-se por refigurar o conteúdo emocional pictórico essencial das imagens, o que determina, conseqüentemente, a linha básica de sua composição.

Rubens, para o húngaro, é quem melhor reflete a situação consolidada temporalmente pela monarquia absoluta, que, por meio de seu equilíbrio aparente, equaliza os interesses divergentes do feudalismo e do capitalismo. Como no caso de Tintoretto, a crise não pode forçar um retorno à pintura medieval, nem nos aspectos artísticos, tampouco na obrigação de atendimento ao que solicita a religião. A missão social refigurada nas pinturas de Rubens, embora dê vida a temas eclesiástico-religiosos, parte da necessidade de representar a sociedade aparentemente equalizada pela monarquia absoluta, tanto que as pinturas desse artista conformam os contornos da pompa e dos grandes gestos operados pelos monarcas e seus seguidores. Nas obras desse pintor, o que é, por seu conteúdo, imediato religioso, está totalmente subordinado às demandas sociais e as satisfazem com esplêndida vantagem pictórica⁷.

A Holanda não se isenta dessa crise. A pintura holandesa produz, de seu modo específico, artistas que enfrentam a necessidade de desvencilhar o mundo da religiosidade. O seu caráter, no entanto, assume outras marcas. As novas formas de vida da burguesia, como em outros países, orientam a nova missão social que a arte deve seguir. O cotidiano burguês, refigurado no interior da paisagem, da natureza morta,

do retrato de um grupo determinado, entre outros elementos, domina os temas e os objetos correspondentes ao que solicita os reformadores da arte holandesa. Isso se justifica uma vez que, como o protestantismo é fortemente atuante na Holanda, conseqüentemente, a busca por uma arte que conforme a religiosidade não encontra tanto apoio na obra da maioria dos grandes mestros do chamado século de ouro dos Países Baixos, a exemplo de Frans Hals, Ruysdael, Vermeer, dentre outros.

Esse brevíssimo contexto é necessário para apresentar o cenário herdado por Rembrandt, terceiro artista escolhido pelo esteta magiar para demonstrar o caminho da arte em seu desligamento das influências religiosas. A partir de uma vista rápida e precipitada, o pintor holandês pode ser considerado um artista que atende ao que solicitou Gregório Magno, portanto, ao renascimento da arte religiosa. Mesmo quando Rembrandt opera sobre um tema bíblico, o papel decisivo de sua pintura, no entanto, articula-se diretamente com a natureza folclórica de tal temática. Isso, na proporção que a pintura se enraíza na cismundandade, possibilita que o quadro possa ser vivido e compreendido de um modo totalmente terreno e pedestre. Como entende Lukács (1967), a composição dos quadros desse artista, ou seja, os gestos das pessoas, as expressões dos rostos, a grandiosa escala dos sentimentos evocados pelo traço – em uma expressão: seu conteúdo emocional – dá vida interior às figuras; o que explica, segundo o húngaro, os motivos dessa pintura ser compreendida, bem como vivenciada, de uma maneira completamente mundana. Rembrandt, para o esteta de Budapeste, consegue refigurar com uma força esmagadora o fato de a bíblia ter se popularizado, tornando-se um livro da rebelião, da libertação da opressão católica.

Esse sentimento de rebeldia, sintetizado por meio do exemplo desses três artistas, ainda que dentro de um contexto religioso, move-se na esfera estética procurando a intenção de refigurar eventos que, mesmo sendo da alçada da religião, necessitam da patente da imanência humana. Isto é, como configura Lukács (1967, p. 415): “[...] no sentido de dar a situações que em si mesmas, às vezes, apontam para a transcendência, a natureza de colisões, tragédias, idílios, elegias etc., puramente humana e interiores”. É a vitória do terreno-cismundano sobre o transcendente.

Em síntese, as páginas precedentes descreveram, de modo abreviado, as etapas essenciais das determinações da vitoriosa luta – nada pacífica – travada pela arte para se libertar da missão social formulada por Gregório Magno para o complexo artístico. Dessa contraditória pugna brota, sob recuos, avanços, sobressaltos e retrocessos, uma arte de extrema desenvoltura. Essa tensão ininterrupta entre a cismundandade e a transcendência abriu para a estética uma margem de manobra que possibilitou aos grandes artistas refigurarem o sentimento de um período que não mais se repete. Para Lukács (1967, p. 417), quando essa situação desaparece, imediatamente apresenta-se uma tensão insustentável entre aquelas forças contrapostas, “[...] e as artes [sobretudo as] visuais perdem o papel socialmente orientador que desempenhou durante séculos”. Essa observação não exclui a possibilidade do surgimento de grandes pintores na contemporaneidade. Para o húngaro, Goya e Cézanne bastam para exemplificar tal fato. Nenhum deles, entretanto, como entende o filósofo húngaro, em contraste com os pintores que estão no intervalo que abrange de Cimabue a Miguel Ângelo, esteve no centro espiritual da evolução da cultura.

Referências

- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O idiota**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- HOLBEIN, Hans. **O corpo de Cristo morto na tumba**. Óleo sobre tabla (1521). Museu de Belas Artes da Basileia.
- LUKÁCS, Georg. **Estética: la peculiaridad de lo estético**. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.
- _____. **Estética: la peculiaridad de lo estético**. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967.
- MARX, Karl. **Diferença entre as filosofias da natureza em Demócrito e Epicuro**. Lisboa: Editorial Presença, 1972.
- RAFHAEL. **Three Graces**. Tinta a óleo (1503-1505). Musée Condé de Chantilly.
- TICIANO. **Vênus de Urbino**. Óleo sobre tela (1538). Galleria degli Uffizi.

Notas

¹ Doutor em educação. Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual do Ceará (PPGE-UECE), do Mestrado Acadêmico Intercampi em Educação e Ensino (MAIE-UECE) e da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC-UECE). Líder do Grupo de pesquisa Trabalho, Educação, Estética e Sociedade: dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3296375401196765. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1317529947912305>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7915-0885>. Email: deribaldo.santos@uece.br

² Lukács (1967) toma como base a tese doutoral de Marx (1972), na qual o pensador alemão estuda a filosofia da natureza utilizando Demócrito e Epicuro.

³ Para Platão, sustenta Lukács (1967), a arte produz uma pedagogia social. Essa produção é fruto da força de uma 'beleza' idealista-transcendente que, por sua vez, é regulada por princípios mágico-teológicos.

⁴ A literatura, antecipando-se às artes plásticas, segue os moldes da secularização da arte burguesa, o que justifica, mesmo em nascimento, a sua renúncia à base popular (LUKÁCS, 1967).

⁵ A história de Fra Angelico serve de ilustração de artistas que procuraram atender aos preceitos da igreja católica.

⁶ A síntese posta artisticamente por Miguel Ângelo culmina nos esforços que levam ao que a história denominou de Renascimento.

⁷ Apenas como uma alusão passageira, o autor húngaro lembra que o grande realismo de Diogo Velázquez, mesmo possuindo natureza artística completamente distinta da de Rubens, baseia-se também nas tendências sociais da monarquia absoluta. Lukács (1967, p. 413) escreve, sobre o pintor espanhol, o seguinte: "Mesmo sem considerar cuidadosamente nem o comum nem o histórico e artisticamente diverso, pode-se legitimamente dizer que o tema religioso é ainda mais episódico na obra de Velázquez do que na de Rubens, e que a representação velazquiana, embora com outros acentos emocionais, tem um caráter não menos cismundano e terrenal".

Recebido em: 29 de setembro de 2020

Aprovado em: 31 de março de 2021