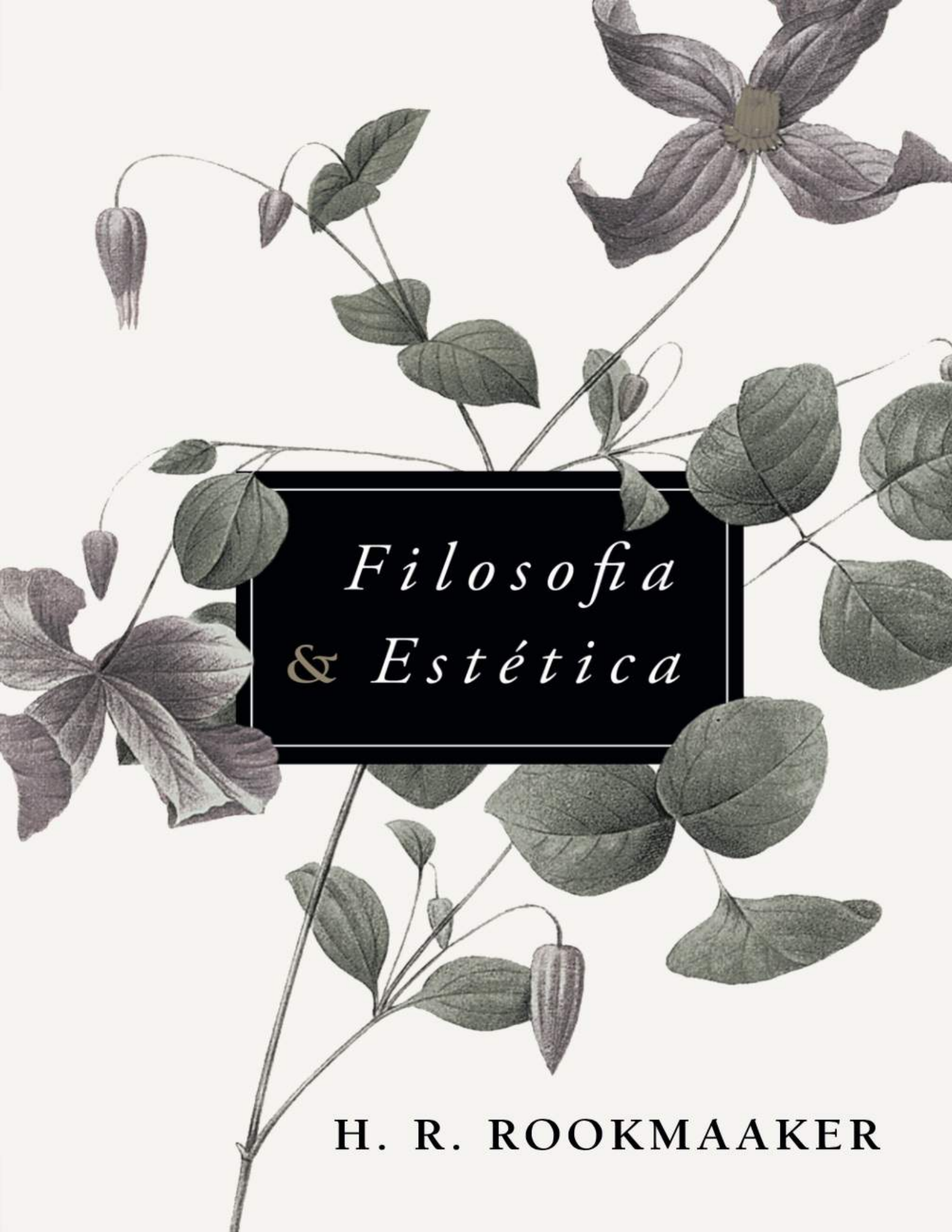


Filosofia & Estética

H. R. ROOKMAAKER

Hans R. Rookmaaker

Filosofia e estética

Copyright @ 2002, de Marleen Hengelaar-Rookmaaker
Publicado originalmente em inglês sob o título
Philosophy and Aesthetics — The Complete Works of Hans R. Rookmaaker, volume 2
pela Piquant,
PO Box 83, Carlisle, CA3 9GR, Reino Unido.

Todos os direitos em língua portuguesa reservados por
Editora Monergismo
SIA Trecho 4, Lote 2000, Sala 208 — Ed. Salvador Aversa
Brasília, DF, Brasil — CEP 71.200-040
www.editoramonergismo.com.br

1ª edição, 2018

Tradução: William Campos da Cruz Cruz
Revisão: Fabrício Tavares de Moraes e Felipe Sabino de Araújo Neto
Capa: Bárbara Lima Vasconcelos

Proibida a reprodução por quaisquer meios, salvo em breves citações, com indicação da fonte.

SUMÁRIO

Prefácio à edição brasileira

1. Os princípios básicos da filosofia da ideia cosmonômica

2. O que a filosofia da ideia cosmonômica significou para mim

3. A filosofia dos descrentes

4. Resenha de livro: Dr J. Stellingwerff, Origem e futuro do homem criativo

5. Esboço de uma teoria estética baseado na filosofia da ideia cosmonômica

6. Estilo e cosmovisão

7. A esfera estética e o desvelamento

8. Ciência, estética e arte

9. A função icônica

10. Normas para a arte e educação artística?

11. Arte, estética e beleza

12. Arte, filosofia e nossa visão da realidade

13. Resenha de livro: Calvin G. Seerveld, Uma reviravolta na estética da compreensão

Prefácio à edição brasileira

Alguns acontecimentos recentes no Brasil, como a exposição *Queermuseum* do museu do Santander Cultural (Porto Alegre) e a performance “La Bête” no MAM de São Paulo, trouxeram à tona questões que já se tornaram habituais em alguns países europeus[1] no tocante à relação sempre complexa entre a arte e a sociedade. Assim, numa das raras ocasiões, não somente o cristão, mas também o cidadão médio indagaram-se sobre se há ou não limites para a arte e qual é a função do artista numa sociedade que cada vez mais concebe o mundo com base nos parâmetros de nossas tecnocracias.

Evidentemente o questionamento não é inédito, tendo sido objeto de grandes e exaustivos tratados de filósofos e esteticistas modernos. Porém, com a modernidade, a tensão não mais se reduz somente aos âmbitos ético e estético, como se o artista e o crítico se deparassem *apenas* com os dilemas do esteticismo ou de uma arte pedagógica ou moralista; antes, conforme se sabe, também a política, pelo menos desde fins do século XIX, integra-se a essa equação, de maneira que a *propaganda* (a prostituição da arte para fins partidários) exerceu uma função essencial na homogeneização cultural dos totalitarismos. Como já dissera Walter Benjamin:

enquanto o comunismo é uma politização da estética, os regimes fascistas são uma estetização da política.

A despeito da valorização positiva que Benjamin atribui à primeira fórmula, temos, nessa sua definição, uma compreensão precisa de que a estética, sendo um dos aspectos modais da criação e um campo por definição valorativo, não se define somente como *traço da percepção humana* nem simplesmente como um *conjunto de aspectos materiais dos objetos*. Antes, a estética transcende — e portanto abrange — ambas estas últimas opções e faz-se presente na "experiência ingênua" (Dooyeweerd) de cada indivíduo.

No presente livro, o leitor brasileiro é presenteado com a introdução a uma teoria estética de riqueza quase incomensurável. E isto porque se trata não somente do trabalho minucioso e erudito de um grande crítico artístico, mas também a concretização (introdutória mas essencial) de uma estética na linha da tradição reformacional, cuja força motriz é a busca incessante da conformidade à revelação divina. Contudo, qualquer suposição de que Hans Rookmaaker oferece somente uma reafirmação das doutrinas cristãs em moldes pretensamente artísticos é um equívoco, quando não ingenuidade. Na verdade, o pensamento e a crítica artística expostos neste livro são balizados pela pesquisa mais rigorosa, aliada à profunda erudição e conhecimento da história

da arte. E, talvez o mais importante, o entendimento de que a arte, enquanto um dos desígnios e dádivas de Deus à sua criação, é tão mais profunda quanto mais conduzida por um espírito fiel à revelação.

‡

Mas, disto isso, é lícita a indagação: a arte é, por definição, submissa ao domínio doutrinário, ou talvez ao sistema moral de alguma sociedade? E este próprio questionamento, ainda que de modo inconsciente, evidencia uma das grandes causas do abismo moderno entre o artista e o público em geral; pois assumindo a arte como uma esfera que subsiste em si própria, e tornando suas técnicas e procedimentos fins em si mesmos, os artistas fizeram de suas obras exercícios de virtuose ou exemplares de um código restrito aos iniciados. É, em parte, o que Hugo Friedrich, tratando sobre a poesia, chamou de *dissonância*, isto é, um sentimento de fascinação que se dá a despeito (ou devido à) obscuridade da linguagem poética moderna.

À vista disso, o artista — o poeta, o pintor ou escultor e que tais — tornou-se ora um pária, ora um deus, de todo modo um ser à parte da leis e costumes do homem ordinário. Por um lado, essa nova situação do artista gerou um empobrecimento da própria

experiência humana, já que a arte tornou-se paulatinamente um mero acessório, quando não um luxo repreensível; e assim um dos aspectos da criação e ordem divinas foi desprezado, e portanto não desenvolvido, e dominado por espíritos rebeldes ao Criador. Por outro lado, o artista encontrou na arte um domínio para o exercício de seus próprios caprichos, para a execução de sua vontade, no mais das vezes imerso no niilismo e na revolta contra toda ordem e não raro arquitetando um universo criado à sua própria imagem. Nas palavras do pensador português Eduardo Lourenço:

> Os reis morreram todos, mas o lugar do rei não está vazio. O lugar do rei não é o do poder, mas o que dá um sentido ao poder. Depois da Revolução, são os filósofos, os poetas, os artistas que se tornam padres e reis, guardiães, magos, imperadores do sentido.[2]

Entretanto, se afirmarmos a autonomia absoluta da arte, seremos obrigados a concebê-la como um domínio estéril, asséptico, inteiramente deslocado da experiência concreta da humanidade, quando, na verdade, todo historiador da arte, ou mesmo paleontólogos, por exemplo, sabem que os primórdios da arte estiveram associados de algum modo com o pensamento mágico, com a religião ou com a experiência onírica. Como já dissera Abraham Kuyper em seu *Sabedoria e p rodígios*:

> Ou não deveríamos, pelo contrário, reconhecer que, quando de sua origem, a arte não teria sido capaz de aprender a andar, caso não tivesse sido sustentada pelas rédeas do sacerdote? Não deveríamos reconhecer que, tendo alcançado um desenvolvimento posterior, a arte poderia recorrer, por meio de todas as formas possíveis, a uma existência independente, autônoma e livre? [...] Nesse tocante, podemos rememorar a educação com todos os seus ramos, um empreendimento que inicialmente, tanto entre pagãos quanto cristãos, se apoiou e foi sustentado pelo domínio do sacro e do santo, mas posteriormente pôde se firmar em suas próprias pernas, e somente nessa posição independente desenvolveu sua própria essência. Ora, devido unicamente ao fato de que a própria arte era religião, constituindo, assim, um elemento integral dela, foi que seu direito de independência pôde ser contestado.[3]

Decerto nenhum aspecto da realidade, incluindo obviamente a arte, sobrevive ou tem sentido em si mesmo quando isolado de sua coerência mútua com os demais aspectos; porém, cabe-nos então a pergunta: é necessário que a arte, e em especial a arte cristã (que não necessariamente é arte sacra) ,[4] submeta-se a algum projeto moralizante ou doutrinário a fim de que o artista cristão cumpra sua vocação e propósito? A resposta, talvez surpreendente para aqueles não familiarizados com o pensamento de Rookmaaker, é uma negação impetuosa. De fato, habituamo-nos com a afirmação: a arte não precisa de justificativa; isto, contudo, não significa — para

valermo-nos do vocabulário de Herman Dooyeweerd, tão caro à análise estética presente nesta obra — numa pretensa autonomia da arte, como se fosse possível olharmos para um quadro ou lermos um poema sem que nossa sensibilidade e juízo não se "contaminassem" com os valores que nos são mais caros.

Entretanto, é de igual modo importante afirmarmos que, como qualquer outra estrutura da criação divina, a estética possui a soberania de sua própria esfera, sendo regida por técnicas, instrumentos e princípios próprios, e por isso não pode capitular-se ou submeter-se a demandas que não reconheçam a importância e irredutibilidade da beleza. Nas palavras do autor: "O aspecto estético é normativo. Isso quer dizer que Deus instituiu este aspecto na ordem do mundo, em que as normas são instituídas, em princípio. Nada pode ser belo se não satisfaz essas normas".

Se, grosso modo, a arte é a produção de beleza por parte dos homens segundo determinadas técnicas (lembremos que o termo do grego clássico para arte é *techné*) submetidas a uma Ideia geral que, por sua vez, é expressa com o vigor, *pathos* ou verve próprios do espírito do artista, então, nesse aspecto, como afirmava Dorothy Sayers, a criação artística, a formação de universos de beleza, é um dos aspectos da *imago Dei* no homem.

E a própria definição de *estilo* que Rookmaaker nos oferece, por exemplo, evidencia o entrelaçamento da arte com os demais âmbitos da experiência humana, pois, afinal, apesar de não determinada pela história, a arte — ora negando-os, ora afirmando-os — reage e responde aos eventos históricos e consequentemente é por eles influenciada. Nas palavras do crítico holandês:

> Estilo é o modo em que as normas (estéticas) baseadas na ordem divina do mundo são positivadas. Estilo, portanto, é a resposta à pergunta de como se dá forma às normas estéticas (originalmente um momento histórico). O estético também se retrocipa ao tempo histórico, que vemos nos diferentes períodos de estilo, em que encontramos uma analogia com os períodos culturais.

Trata-se, pois, da "retrocipação da esfera estética à histórica", respondendo às normas positivadas de determinada época. Daí podermos falar de "estilo barroco", "estilo moderno" e "estilo clássico", o que seria suficiente como evidência da impossibilidade de um tratamento da arte como âmbito neutro e absoluto em si. A despeito da concepção do crítico Arthur C. Danto, exposta em seu livro *Após o f im da a rte* e segundo a qual a arte contemporânea não é mais influenciada nem explicada pela história, resta ainda o fato de que todo artista é um indivíduo

concreto inserido num meio, tempo e ambiente cultural determinados, os quais evidentemente exercem, voluntária ou involuntariamente, impacto em sua vida e pensamento.

É nesse ponto que a influência de Dooyeweerd torna-se perceptível e direciona a crítica artística de Rookmaaker, pois, partindo do fato de que o homem é uma unidade e que seu coração — o centro de sua personalidade — vivencia toda a coerência dos aspectos modais no tempo, segue-se que a arte que não contempla ou que ignora outros estratos da experiência humana é, por definição, falsa ou mesmo má.

O romancista e ensaísta Milan Kundera certa feita afirmou que “o romance que não descobre uma porção até então desconhecida da existência é imoral. O conhecimento é a única moral do romance”[5]. Há aqui uma percepção valiosa, pois embora a arte não se submeta aos mesmos ditames da filosofia ou da teologia, e embora todo conteúdo de nossa vida seja potencialmente material para a arte, é certo que o artista cuja estrutura geral da obra não se coadune com a totalidade do real falha miseravelmente e torna-se antes um prestidigitador do que um criador.

É o caso do naturalismo literário do século XX, iniciado com Zola, que associou o tecnicismo do realismo com doutrinas biologistas espúrias, reduzindo assim o homem e o comportamento social a reações

vitalistas e orgânicas. Dessa forma, embora tivesse como uma de suas diretrizes a representação mais fidedigna da humanidade, a visão e os pressupostos dos naturalistas, por serem reducionistas e portanto falsas, culminavam em romances por vezes estilisticamente perfeitos, mas com uma representação extremamente pobre e falseada da realidade. A comparação mais superficial entre os personagens de *A carne*, de Júlio Ribeiro, e os personagens de *Os demônios*, de Dostoiévski, revela uma insuperável disparidade nas respectivas visões sobre a natureza humana. E demonstra, de semelhante modo, que a mundividência do artista e também a consecução técnica deste numa obra de arte são tão mais vigorosas quanto maior é sua fidelidade à experiência desvelada e sincera.

Portanto, as acusações de imoralidade de algumas obras de arte são legítimas mas imprecisas, pois no mais das vezes tem-se, nessas composições, uma "moralidade mutilada ou deturpada", uma confusão entre a essência humana com a perversão de seus atos — isto é, ora reduzem o homem a seus genitais (como no caso da obra de Sade), ora às suas funções sociais (como nos escritores realistas).

Dito de outro modo, toda obra remete-se invariavelmente a um sistema valorativo que subjaz e conduz o projeto do artista. Se adotarmos, por exemplo, uma estrutura de referência evolucionista,

como fizeram os naturalistas, então os personagens, cenários e enredo necessariamente ancorar-se-ão e serão aferidos numa balança moral imanentista e, até certo ponto, biologista. Semelhantemente, se, à maneira de Sade, concebemos a sexualidade como o impulso supremo do homem e a natureza como o critério último dos eventos do real, segue-se que todos os atos e relações humanos obedecerão a essa macroestrutura "moral" que delimita e determina nossa composição artística. Porém, de toda forma, trata-se de uma moral aleijada, que, no primeiro caso, não leva em conta as outras dimensões (moral e espiritual) do homem, e que, no segundo caso, não compreende que a sexualidade não é o único nem o mais forte ímpeto que move o coração humano (o *desiderium aeternitatis*, o desejo de eternidade, por exemplo, é ainda mais forte e mais constante). Em suma, uma representação imperfeita e deturpada.

Portanto, sendo ambas experiências humanas e aspectos modais da criação, a ética e a estética, embora irredutíveis entre si, convergem-se no coração do homem, que, direcionado por um espírito de obediência ou de apostasia, cria sua arte com a matéria-prima de toda sua vida, conforme nos ensina Rookmaaker:

> Todos os argumentos que as pessoas têm apresentado para provar que a arte nada tem que ver com ética mostra-nos que beleza e ética não

> podem de fato ser reduzidas uma à outra, que o bem e o belo são totalmente diferentes em significado, que pertencem a esferas de lei diferentes. A beleza como tal jamais pode ser eticamente boa ou má. Contudo — e aqui encontramos a solução do problema —, isso não quer dizer que uma obra de arte não tenha, portanto, nada que ver com ética. Como resultado do fato de que as pessoas consideram uma obra de arte como algo puramente estético e não têm olhos para sua realidade estrutural plena, elas inevitavelmente acabam com uma concepção falsificadora. Precisamente porque a obra de arte funciona como uma coisa real em todas as esferas, pode-se verificar que ela se conforma à norma esteticamente até certa medida, mas aquela ainda tem de condená-la como uma obra de arte concreta porque é eticamente antinormativa.

Ora, a ética e a estética encontram seu padrão último em Deus e manifestam-se concretamente na comunidade dos santos, pois o mesmo Deus que fez da igreja seu *poema* (ποίημα)[6] é também aquele que estabeleceu-a como prumo moral e coluna e baluarte da verdade.

‡

Apesar de ter sido repetida quase ao ponto da insipidez, a frase de Fiódor Dostoiévski revela uma profunda percepção do modo de ação divino no mundo: sim, a “beleza salvará o mundo”. Pois

conforme disse Irineu de Lyon, “a glória de Deus é o homem vivendo em sua plenitude”. E é Cristo, a raiz da nova criação, o homem perfeito, que viveu à altura do padrão divino e inteiramente voltado para a glória divina. E nisto talvez resida o mistério dessa beleza salvadora.

Tendo em vista que mesmo a percepção mais superficial se dá conta da relação entre beleza e arte, a primeira questão fundamental que se nos apresenta é: o que define a arte? Rookmaaker, ainda que de modo sucinto, fornece-nos uma direção:

> A arte pode ser definida como beleza produzida pelo homem, e como tal tem muito em comum com a beleza natural [...]. A beleza de algo produzido pelo homem está diretamente relacionada a sua significância, que, como tal, inclui sua função, mas jamais é idêntica a ela. Um ornamento é belo se é significativo, apenas dando o realce necessário àquele ponto, deixando mais claras a estrutura e a utilidade da coisa adornada, e contribuindo com a vida e a beleza no ambiente humano. Uma brincadeira abstrata (não figurativa) com formas e cores pode ser bela e, como tal, fascinar se significativamente faz do entorno um lugar mais agradável, mais humanamente habitável, e ao mesmo tempo serve para o propósito do ambiente. Mas a arte humana também pode expressar algo, em geral ao retratar formas humanas ou naturais, contar uma história, cantar acerca de uma situação e assim por diante.

Embora o pecado tenha trazido consigo a fealdade para a criação, numa nítida distorção dos propósitos e desígnios divinos, é evidente que Deus, tendo criado tudo muito bom, também trabalha, em sua Providência, para a culminação de todas as coisas para a glória de Cristo. Kuyper dizia que a beleza e esplendor dos novos céus e da nova terra não serão uma mera repristinação da excelência do Jardim, mas um estado ainda mais glorioso. Nesse sentido, a arte cria a beleza e assim obedece e dá continuidade aos desígnios do Senhor de tornar este mundo o lugar de sua habitação.

Dito isso, porém, surge uma segunda questão fundamental: o que é a beleza? É simplesmente um prazer fisiológico ou uma realidade imanente aos entes e que é descoberta e apreciada tão logo os órgãos do sentido e da inteligência humana se abram e se conformem a ela? Certamente todo autor que afirmasse a última palavra, a definição derradeira sobre essa problemática, seria visto com suspeita e eventualmente relegado ao depósito de conceitos e sistemas incongruentes com as demandas incessantes da experiência real.

George Santayana, em seu livro *The Sense of Beauty*, por exemplo, define a beleza como “o prazer visto enquanto a qualidade de uma coisa” — em outras palavras: a beleza “é constituída pela

objetificação do prazer. É o prazer objetificado” [7]. Segundo seu raciocínio:

> Mas quando o próprio processo de percepção é prazeroso, como facilmente é o caso, quando a operação intelectual, por meio da qual os elementos do sentido são associados e projetados e pelo qual o conceito da forma e da substância da coisa é produzido, é naturalmente prazerosa, então temos um prazer intimamente atado à coisa, inseparável de seu caráter e constituição, cuja sede em nós é a mesma que a sede da percepção. Nestas circunstâncias, não somos capazes de separar o prazer de outros sentimentos objetificados. Torna-se, como estes, uma qualidade do objeto, que distinguimos dos prazeres não são desse modo incorporados na percepção das coisas, ao dar-lhe o nome de beleza.

E Edmund Burke, por sua vez, no seu tratado *Uma i nvestigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, entendia “que a beleza consiste, na maioria das vezes, em alguma qualidade dos corpos que age mecanicamente sobre o espírito humano, mediante a intervenção dos sentidos”.[8]

É curioso que ambos os autores apresentam uma semelhante visão *fisiológica* da beleza, apesar de estarem escrevendo com mais de um século de diferença. A bem da verdade, e correndo o risco de reducionismo, o entendimento em relação à beleza, ao menos desde fins da Idade Média, abandonou a

doutrina dos transcendentais que havia encontrado expressão máxima na filosofia de Tomás de Aquino mas cujas origens remontam ao platonismo, tornando-se depois uma reação dos órgãos sensórios e da psicologia do homem, para, nestes dias, degradar-se, por meio de uma interpretação ideológica, a uma imposição da classe dominante. Isto é, os dogmas estéticos são, segundo o ponto de vista de parte da academia e do jornalismo, simplesmente sobreposições de uma elite, e a arte é essencialmente ativismo ou choque e questionamento dos valores supostamente estabelecidos.

Em seu recente livro *The New Philistines*, o jornalista Sohrab Ahmari trata detidamente das políticas de identidade que atualmente perpassam as discussões sobre a arte e seus limites. Segundo o autor:

> As políticas de identidade permeiam hoje todos os meios e modos de arte, desde a arquitetura, a dança, o cinema, a pintura, o teatro até o vídeo, desde a vanguarda mais elevada à escória mais rés-do-chão. O que une os identitarianos que governam o mundo da arte é a crença de que a arte é primariamente, e mesmo unicamente, um empreendimento político. Esta também era a premissa do Realismo Socialista, a teoria e estilo de arte promovidos na antiga União Soviética.[9]

Neste ponto específico, é válida a crítica dos liberais, a liberdade artística desaparece quando

subjugada a um programa ou agenda política, ou quando avaliada não segundo a soberania de sua própria esfera, para citar Dooyeweerd. Portanto, no contexto atual, há uma inédita e estranha ruptura entre beleza e arte, ocasionada por dois motivos principais. Primeiramente, o afastamento dos padrões objetivos de Deus conforme estabelecidos na criação, o que consequentemente leva à rejeição do "moralmente belo" — a καλοκαγαθία (*kalokagathia*) dos gregos antigos. Em segundo lugar, porque o artista é visto não mais como Rookmaaker e outros grandes nomes o viam, isto é, como criador de beleza, mas sim como ativista cultural, regido por critérios outros que se sobrepõem ou obliteram os estéticos.

Mas ainda permanece a questão sobre a natureza da beleza. Para Rookmaaker, naquilo que talvez seja uma das percepções mais vigorosas da obra, a beleza, enquanto conceito, "se posta em linha com a verdade, o amor, a realidade, a vida, a justiça. Assim como esses conceitos, ela tem escopo e importância amplos e difusos". Entretanto, esses universais "sempre se manifestam no particular, no individual e no pessoal". E o autor prossegue:

> Esses conceitos, ademais, estão estreitamente unidos, de maneira que não se pode falar de um sem também tocar no outro. A beleza sempre existirá onde há verdade, amor, vida e realidade, ao passo que pecado, mentira, ódio e morte (em seu sentido mais profundo), sendo realidades

> negativas, são feias e levam à feiura. Neste sentido, pode-se chamar de belo um casamento, um grupo de pessoas em seu relacionamento comunitário, uma ação ou atitude, quando mostram amor, unidade, liberdade e assim por diante. Em certo aspecto, pode-se chamar a isto de “beleza interior” (cf. 1Pe 3.3), mas também expressar-se-á na “beleza exterior”, a beleza visível, perceptível.

Ademais, partindo da terminologia dooyeweerdiana, o crítico entende que “a beleza sempre está relacionada ao sentido e à sensibilidade. Nisto, ela mostra semelhança com a beleza da natureza, cujas características também se aplicam à beleza nos artefatos humanos e na humanidade propriamente dita”. Isto é, só há beleza na natureza porque cada ente é dotado de sentido ou significado em razão de sua relação com o Criador. Rookmaaker ilustra esse seu raciocínio chamando nossa atenção para a estrutura de uma árvore. Nas suas palavras:

> Árvores têm uma função definida neste todo, no entanto, não devemos definir seu sentido de maneira funcional, pois seu sentido é mais do que a soma de suas funções. A realidade concreta do sentido da árvore em si mesma, sem referir-se a nada fora da árvore — com exceção de Deus — ainda que sempre aberta a todos os tipos de relacionamentos com outras criaturas, constitui sua beleza.

É por isso que o niilismo artístico, ou mesmo o dadaísmo, é, na própria definição de seus

proponentes, *antiarte*, pois a beleza — incluindo a natural — não subsiste sem o sentido. E se o homem, produzindo beleza por meio da arte, dá às suas obras significado e exibe assim seu estilo, a beleza na natureza, por sua vez, “enquanto criação de Deus mostra o ‘estilo’ de Deus: variedade sem fim e grande unidade”.

Por conseguinte, a revolta contra Deus é também revolta contra o sentido, e eis aqui sucintamente um dos grandes dramas do artista e da arte contemporâneos. É curioso que em outra de suas obras, Rookmaaker já apontava para a destruição do homem e consequentemente do artista: “Deus está morto e, portanto, o homem está morrendo” .[10] Nesse ponto de vista, o talento artístico também está morto. Goethe dizia que o gênio é uma dádiva concedida por Deus a famílias que, por longas gerações, haviam perseverado nos valores sublimes do espírito; Herman Bavinck, por seu turno, acreditava que Deus opera o desenvolvimento intelectual da raça humana por meio de gênios que sua Providência faz eclodir aqui e ali. No entanto, sem Deus, o talento é mero acaso, incidência arbitrária de uma vantagem oriunda de um emaranhado inextrincável de fatores imanentes. À vista disso, o talento não somente não é algo especial ou admirável, mas é, antes, um capricho quase maligno que atenta contra os princípios modernos de igualdade absoluta.

Dorothy Sayers, citada anteriormente, comparando a mente do Criador divino com a estrutura mental e a técnica da criação humana, já ensinava de que não cabe ao artista (nem é possível exigir-lhe isto) a solução dos dilemas dos homens de sua época. Pois, afinal

> o artista não vê a vida como um problema a ser solucionado, mas como um meio para a sua criação. Pede-se a ele que resolva as ocorrências da vida do homem comum, embora se esteja consciente de que a sua criação não "resolve" nada. O que é passível de resolução é acabado e morto, e o compromisso do artista não é com a morte, mas com a vida: 'Para que possamos ter vida e tê-la em abundância'".[11]

O desprezo em relação à arte é por conseguinte desapreço pela vida em abundância que temos em Cristo por meio da nova criação. Se, como dizia Rookmaaker, o modernismo é "o ponto final na descristianização da arte ocidental e da filosofia, um processo que começou no Iluminismo", o pós-modernismo, que tanto nega quanto leva às últimas consequências alguns pontos do pensamento moderno, é a revolta contra a realidade, tal como criada por Deus. Em grande parte, contudo, o crescente anticristianismo na arte é consequência da negligência da igreja nos últimos séculos, conforme o próprio Rookmaaker afirmou em sua obra *A arte não*

p recisa de j ustificativa. E nesta obra que o leitor tem em mãos, mais uma vez ele afirma o papel essencial da estética na vida cristã, individual e comunitária:

> O corpo de Cristo não pode ser só coração — fé; nem só cabeça — filosofia, ciência e teologia; nem só boca — pregação; nem só braços e pernas — atividade. Não, ele também deve ter olhos, e para este propósito precisa da arte. Uma coisa simplesmente não funciona sem a outra. Em todas as eras, o Senhor deu a sua igreja tanto uma quanto a outra. Cabe a nós receber com gratidão essas dádivas e desenvolver nossos talentos.

Resta à igreja, portanto, o cultivo, desenvolvimento e retomada de uma vida plena — que obviamente inclui o aspecto estético —, irrigada pelo poder regenerador e criativo do Espírito Santo.

– Dr. Fabrício Tavares de Moraes
Janeiro de 2018
Post Tenebras Lux

1. Os princípios básicos da filosofia da ideia cosmonômica[12]

1. Princípios básicos

> Quando uma pessoa se arrepende, se volta para o Deus vivo e nasce de novo, isso não pode nem deve ser um acontecimento abstrato cujo significado restringe-se apenas à sua vida emocional e devocional. Não, a nova pessoa, nascida de novo, permanece neste mundo. Torna-se agora um ramo da oliveira (Rm 11.7), um membro do corpo do qual Cristo é o cabeça (1 Co 12.12 ss), e este ramo deve dar fruto (Jo 15.15). Deus toma posse da pessoa no cerne de sua existência, de sua personalidade. Não é meramente uma parte da humanidade da pessoa que se converte, não é só uma alma e a função pística considerada à parte do restante, mas a pessoa inteira, de carne e osso, que crê, que sente, que ama, que pensa, que fala e que julga as coisas belas ou feias. A pessoa nascida de novo torna-se serva, escrava do Senhor em todas as áreas da vida, com todos os talentos e com todo o potencial que o Senhor lhe deu.

Era assim que os primeiros cristãos abordavam o conhecimento, entre outras coisas. Infelizmente, eles não romperam o suficiente com a visão grega (helenística) tardia de seu tempo. Não devemos ser demasiado críticos quanto a isso, pois, mesmo vinte séculos depois, muitos ainda são incapazes de ver a diferença, apesar da abundância do conhecimento acumulado da palavra de Deus. Particularmente, gozou de muita influência o erudito alexandrino Fílon, um judeu que dava explicações alegóricas do Antigo Testamento. E este permaneceu sendo o tom dominante, apesar do fato de que, durante o período dos Pais da Igreja, continuamos a ouvir a confissão profética da vontade, da verdade e do caminho de Deus.

Desde então, estudiosos cristãos permanecem atados à sabedoria dos gregos, que era, na verdade, a sabedoria do mundo. E foi isto que se deu com a Escolástica, em que se fez uma tentativa

de sincretizar um núcleo cristão com os ensinos de Aristóteles. Calvino apontou, à luz das Escrituras, o equívoco de agir dessa forma mencionada: “E não sejais cúmplices nas obras infrutíferas das trevas; antes, porém, reprovai-as” (Ef 5.11; cf. também Cl 2.8). Depois de Calvino, estudiosos protestantes mais uma vez começaram a dar ouvidos ao ensino (filosofias) da época. Pela graça de Deus, Groen van Prinsterer e, mais tarde, Abraham Kuyper viram, de novo, o grande abismo entre a cristandade e o mundo, e, consequentemente, também entre a erudição cristã e a erudição mundana. Pois a “pessoa mundana” quer ser senhora e mestra, autônoma, sem nenhuma restrição externa a si mesma. Tal pessoa quer construir um mundo a partir do próprio pensamento, controlar a natureza, a fim de exibir sua perícia, e está preocupada em primeiro lugar com a grandeza da humanidade, desejando reivindicar a soberania que a rigor pertence a Deus. O verdadeiro estudioso cristão, em contrapartida, quer estudar as obras de Deus em humildade diante daquele que criou a ele, ao mundo, ao universo e a tudo que nele há, em obediência à sua palavra, a fim de dar glória e honra a Deus. É por isso que estudiosos cristãos, não importa quanto tenham adotado a “sabedoria mundana”, sempre têm a criação de Deus como ponto de partida. Jamais pretenderam colocar a si mesmos no lugar do Criador, mas sempre viram sua atividade na investigação científica do concreto, da realidade criada, tal como a conhecem pela experiência, à luz da palavra de Deus.

Estamos dizendo que não cristãos não são capazes de conhecer a realidade? A palavra de Calvino é válida aqui. Ele escreveu que um homem conhece o mundo à medida que conhece a si mesmo, e que conhece a si mesmo à medida que conhece a Deus. Qual é a situação? Seres humanos apóstatas cegaram-se ao Deus transcendente, que está além do tempo. Mas os seres humanos foram feitos por Deus de tal maneira que têm de escolher um deus para si. Uma vez que já não conhece mais a Deus, a pessoa conhece apenas a realidade temporal. É por isso que tais pessoas escolherão coisas temporais, imanentes, para fazer delas seu deus. Colocam algo imanente no lugar daquele que é transcendente e além do tempo.

E esse algo sempre é uma parte da realidade que foi abstraída da realidade. Abstrair algo quer dizer retirar, no pensamento teórico, uma parte da coerência da realidade temporal. Por exemplo, se fizer isso com a função psíquica, chegará ao psicologismo, como no romantismo. No caso da função lógica, tornar-se-á *reine Vernunft*, pensamento puro (como exposto por Kant e muitos outros). Este processo também pode ser aplicado à função física (como nos materialistas extremamente consistentes), à função biótica (como no vitalismo, por exemplo, em Bergson), à função histórica (historicismo, como o de Spengler, no livro *A decadência do Ocidente*, *Untergang des Abendlandes*), à função econômica (como em Marx e outros). É aí que as pessoas se prostram diante de uma abstração, feita por eles mesmos, enquanto transgridem o segundo mandamento de Deus. Ainda que não seja uma imagem de madeira ou de pedra, é um produto feito pelo homem. Tão logo aceitam tais abstrações como absolutas, já não conhecem a realidade (cf. Ef 4.18). Somente aquela função (abstraída) passa a constituir a realidade para ele. Podemos ver isso nos positivistas, que absolutizaram as leis da natureza como se fossem a origem e seu criador. Fizeram das leis um deus. Disseram que o arco-íris não existia — e é verdade que não podemos tocar nem pesar o arco-íris, que não é uma coisa material. Mas isso o torna menos real?

Filósofos cristãos, contudo, não deveriam absolutizar um dos aspectos da realidade, porque conhecem o Deus verdadeiro. Não distorcem a realidade e, deste modo, só eles podem chegar a uma verdadeira compreensão da realidade, pela luz da palavra de Deus. E se, como filósofos cristãos, humildemente realizamos nossa tarefa na arena acadêmica, em submissão a ele, orando para que nos ajude com seu Espírito no trabalho para o qual nos chamou, como servos obedientes porém inúteis (Lc 17.10), podemos estar certos de que nosso trabalho dará fruto (1Co 15.58).

Os professores Dooyeweerd e Vollenhoven, pela graça de Deus, têm sido capazes de continuar a trabalhar na direção apontada pelo dr. Kuyper a fim de encontrar um caminho para a filosofia cristã.

2. A filosofia da ideia cosmonômica

No primeiro artigo, explicamos que uma filosofia cristã não é apenas uma necessidade, mas também a visão que deve ser natural para nós cristãos.

Dessa vez, refletiremos um pouco acerca da obra dos professores Dooyeweerd e Vollenhoven sobre a filosofia da ideia cosmonômica.

Esta filosofia começa pela refutação do ponto de vista básico das filosofias mundanas, a saber, que o conhecimento é pretensamente neutro, não influenciado pela fé do estudioso. Este "postulado da neutralidade" é o primeiro bastião ou baluarte a ser sitiado e tomado. Ele mostra que toda filosofia parte de pressupostos religiosos. Pois quem é filosoficamente ativo sempre são pessoas; toda ação humana flui do coração, onde escolhemos estar contra ou a favor de Deus, contra ou a favor de Cristo. Esta escolha religiosa de posição, no cerne de nossa existência, de nosso ser, concretiza-se em nossa visão de mundo, que vem a manifestar-se em todas as nossas ações, pensamentos, crenças e, portanto, também em nossa obra filosófica e acadêmica.

No primeiro artigo, apontamos como a apostasia de Deus resulta em humanos que já não são capazes de conhecer a realidade como ela é. Continuamente destroem a realidade ao colocar uma parte acima das demais, um aspecto sobre todos os outros. Somente o cristão pode ver e reconhecer que ao ser humano, e portanto também à realidade temporal, foi dado por Deus um conjunto de funções. Essas funções são muito diferentes em qualidade e ainda assim têm coerência. Também são chamadas "esferas de lei". Constituem os vários aspectos pelos quais a realidade se apresenta a nós. O professor Dooyeweerd distingue catorze esferas de lei: as esferas do número e do espaço; a esfera física e a esfera biótica (vida); as esferas psíquica, lógica, histórica e linguística (isto é, do sentido simbólico, da linguagem); as esferas social e econômica; a esfera da função estética e as esferas da lei, do amor e da fé. Essas esferas são criadas por Deus e mantêm uma relação particular, com certa coerência, conforme a chamada ordem da lei cósmica. Uma pressupõe a outra. Por exemplo, uma pessoa

não pode sentir, ver ou ouvir (função psicológica) se não estiver viva (função biótica). E isto seria impossível se ela não tivesse um corpo material. E como os humanos poderiam formar ou criar algo (função histórica), se não fossem capazes de pensar (função lógica)? E como poderia existir a linguagem se os humanos não fossem capazes de dar forma à linguagem? E como poderíamos relacionar-nos (função social), se não pudéssemos falar uns com os outros? E sem relações sociais a vida econômica se tornaria impossível.

Cada uma dessas esferas de lei goza de uma soberania de esfera, o que quer dizer que as leis válidas dentro daquela esfera não são válidas em outra esfera. Uma lei física (por exemplo, a causalidade) não é, como tal, aplicável à área da jurisprudência ou da estética. Ainda assim as várias esferas não são independentes umas das outras. As leis de uma podem aparecer na outra, mas recebem então um significado completamente novo. Deste modo, há uma causalidade jurídica, pela qual uma lei física "retorna" na função jurídica. Veríamos essa operação, por exemplo, se eu tivesse incendiado uma casa. Isso demandaria um processo juridicamente causal. Mas é, e continua sendo, algo que pertence à esfera da jurisprudência. Pois a causalidade física real (o fato de que usei um fósforo, coloquei-o em contato com um papel embebido em combustível, causando uma reação química, e assim por diante) não é interessante como tal para o juiz; ele está interessado nas consequências jurídicas desta ação, que constitui a causa jurídica.

Em respeito a cada uma das esferas de lei, podemos fazer uma distinção entre o lado-lei e o lado-sujeito. Todo ser humano é um sujeito em relação às várias esferas e está sujeito a elas. Se este não fosse o caso, os humanos não teriam lei para determiná-los e submergiriam no nada. Por exemplo, se nenhuma lei fosse dada ao pensamento ou à estética, uma pessoa simplesmente não poderia pensar, não poderia considerar nada belo ou feio. Tudo que foi criado é limitado e determinado pela lei (em seus vários aspectos), enquanto somente o criador, tanto da lei quando do sujeito, precisamente como Criador e Legislador, não é determinado por lei nenhuma. Podemos fazer mais uma distinção entre as leis da natureza e as normas ou regras que determinam o comportamento humano adequado. Se solto uma pedra, ela há de cair. Está sujeita

às leis da natureza — neste caso, à gravidade. Mas todas as esferas de lei acima da esfera psíquica são normativas, indicam como as coisas devem ser; os seres humanos podem, todavia, escolher subjetivamente não obedecer a essas normas. Posso pensar ilogicamente (isto é, em desacordo com as leis do pensamento), posso construir algo feio (em desacordo com as leis da estética), posso agir de modo não econômico, não amoroso e injusto. Posso também ser um descrente, isto é, possuir uma fé que não está em harmonia com as leis de Deus para a fé. Transgredir essas normas, obviamente, é pecado.

3. Como a realidade é construída?

E quanto às coisas que vemos ao nosso redor? Não é o caso de que estas não funcionam só lógica ou eticamente, mas que a lógica e a ética são só aspectos delas e que, juntos, constituem a realidade?

De fato, não podemos isolar nada em um ou mais aspectos da realidade, em uma ou mais funções, pois então já não teríamos coisas reais, mas apenas abstrações. Todas as coisas funcionam em todas as esferas de lei e mostram certa estrutura, pela qual as esferas de lei são singularmente adequadas àquela estrutura. Em outras palavras, em cada esfera de lei, cada estrutura tem sua função estrutural, que difere estruturalmente da função estrutural de outra estrutura-coisa. Aqui também diferenciaríamos entre um lado-lei e um lado-sujeito. Como é possível, por exemplo, que o Estado exista? Seria ele uma “criação” da humanidade? Não, o Estado só existe porque Deus, na sua ordem do mundo, em princípio concedeu a estrutura do Estado, ao passo que é tarefa da humanidade dar forma e conformar-se a esta estrutura. Como ficam as coisas, digamos, com um animal ou uma planta? Afirmamos que funcionam em cada aspecto, mas animais e plantas não falam, creem ou pensam. Na verdade, mesmo que não creiam, não falem e não pensem, eles funcionam objetivamente naquelas esferas de lei. O que é objeto numa esfera pode ser sujeito numa esfera mais baixa e anterior que retorna numa mais alta. Os sujeitos naquelas esferas de lei permanecem numa relação sujeito-objeto. Portanto, havemos de acreditar que uma planta é uma criatura de Deus. Podemos louvar a Deus, pois ele quis criá-la (objeto de fé). Podemos admirar a planta por sua beleza (objeto estético). Podemos nomear a planta (objeto linguístico). Podemos fazer distinções lógicas entre esta e outras plantas e entre tipos de plantas (objeto de pensamento), e assim por diante.

Em cada estrutura há uma função que guia e dirige tudo. Por exemplo, numa obra de arte, tudo é dirigido e guiado pela função estética. Por esse motivo, chamamo-la de função guia ou qualificante. E porque numa obra de arte a função estética é a função objetiva, chamamo-la de estrutura-coisa objetiva. Mas há

também estruturas subjetivamente qualificadas, tais como o casamento, que é qualificado pela função amorosa; o Estado, qualificado pela função jurídica; a igreja, pela função pística; os negócios, pela função econômica. Todas essas são estruturas normativas, porque a função guia é normativa. Além delas, coisas naturais (pedras, plantas, animais) são qualificadas por uma das funções naturais subjetivas (em ordem: as esferas física, biótica e psíquica).

As estruturas também têm soberania de esfera. Isso quer dizer que uma estrutura (normativa) não pode interferir nas questões estruturais internas da outra. Assim, uma igreja não pode imiscuir-se na tarefa específica do Estado: a elaboração das leis. Tampouco o Estado está livre para forçar uma igreja a adotar certo artigo de fé. E o mesmo se aplica às estruturas da economia (empreendimentos comerciais), ao casamento, à associação, à escola etc. Se uma das estruturas ultrapassa as fronteiras dadas por Deus e interfere em questões internas de outra, então é inevitável que uma delas seja prejudicada.

Imagine, por exemplo, que uma igreja, enquanto igreja, inventasse de imiscuir-se na vida artística. A igreja jamais poderia aplicar as normas, tais como elas existem, à arte, mas sempre teria de atentar às normas específicas da denominação. Se a igreja não o fizesse, estaria agindo como uma “Sociedade para a promoção da arte cristã” ou algo similar, porém não mais como igreja. Se realmente agisse como igreja, significaria a morte da arte.

Claro, as várias estruturas não são independentes umas das outras. Permanecem em todos os tipos de relações externas uma ao lado da outra. Por exemplo, o Estado deve garantir que no domingo as pessoas possam ir à igreja em paz e liberdade. Pais devem garantir que seus filhos recebam uma boa educação e, portanto, devem mandá-los para a escola. A hotelaria estará interessada em conseguir que muitas pessoas visitem suas cidades e (por meio de suas sociedades de promoção do turismo, por exemplo) chamará a atenção dos estrangeiros para todos os tesouros artísticos em sua cidade, e assim por diante.

4. Qual é a utilidade da filosofia?

A “igreja invisível”, a *ecclesia invisibilis*, contém todos os verdadeiros cristãos nascidos de novo, todos os que querem fazer a vontade de Deus nesta vida temporal. Não só em cada aspecto da realidade, mas também em cada estrutura, eles tentarão fazer com que as esferas de lei e leis estruturais do Senhor sejam obedecidas. A revelação da igreja invisível na esfera temporal é a igreja visível. A igreja visível contém a vida cristã subjetiva em todas as esferas de lei e em todas as estruturas, uma das quais é a igreja. Podemos chamar a igreja de “a estrutura mais importante”, uma vez que entendemos que a igreja jamais pode ultrapassar sua própria soberania de esfera para governar em outros contextos (não eclesiásticos). Se assim o fizesse, toda a vida cristã romper-se-ia, como ilustramos com um exemplo. Chamamos a luta pela obediência a Deus em todas as áreas da vida de luta de antíteses. No primeiro artigo, vimos como todos aqueles que não conhecem a Deus, ou não o querem conhecer, têm de criar seu deus a partir de algo imanente. E essa é a razão das grandes antíteses (oposição) entre aqueles que conhecem e amam ao Deus transcendente e aqueles que adoram uma criatura de sua própria criação (em princípio, há pouca diferença se adoram uma imagem ou outra, uma abstração ou outra). Pois do coração provém todo o nosso comportamento, seja com o desejo de servir a Deus, seja em apostasia do Senhor.

Isso também se aplica à arena acadêmica. Não quer dizer que todos os cristãos têm de tornar-se filósofos ou eruditos. Não, todos podem lutar pelo Senhor em seu próprio campo e com sua própria capacidade. E podemos fazer isso quando humildemente dobramos nossos joelhos para receber sua palavra e testemunho, orando para que ele nos fortaleça. O verso “não se glorie o sábio na sua sabedoria [...], mas o que se gloriar, glorie-se nisto: em me conhecer e saber que eu sou o Senhor” (Jr 9.23-24) deveria impedir-nos de pensar que somente aqueles que estudaram bastante e sabem muito de filosofia podem ser sábios e profundos, mas não as “pessoas comuns”. Saibam disto: para o Senhor, não há “pessoas

comuns”; todos que o conhecem e o adoram são sábios e profundos.

Não precisamos de filosofia para ser bons cristãos (1Co 2.2; 2Tm 3.16-17). Se vivemos próximos da palavra de Deus, estamos plenamente equipados para discernir os espíritos desta era e a permanecer firmes quando somos tentados a pecar (Ef 6.10-20). É verdade, no entanto, que o conhecimento cristão, que deve basear-se numa filosofia cristã, pode ser de imensa utilidade e apoio na luta pelo reino de Deus. Mas isso não será assim se insistente e orgulhosamente acreditarmos que podemos construir o reino de Deus porque conhecemos os princípios e somos bons em manusear a filosofia cristã, muito competentes para defender o que é correto e incorreto. Então, até mesmo a filosofia da ideia cosmonômica pode tornar-se uma maldição, e seremos como os fariseus, que, embora vivessem pela letra das Escrituras e pelas leis que dela tinham derivado, esqueceram-se do Senhor. O juízo de Deus sobre nós será como em Isaías 29.13: “Este povo se aproxima de mim com princípios e com sua filosofia me honra, mas o seu coração está longe de mim, e a sua devoção não é senão ciência humana decorada” (parafraseado). E Cristo nos dirá (cf. Jo 12.48): “Raça de víboras”.

Sabemos que continuamente falhamos; pecamos. Portanto, devemos humildemente prostrar-nos diante dele, que é, que era e que há de ser. Em obediência às Escrituras, devemos tornar-nos escravos obedientes (a quem o Senhor não deve gratidão) que lutam por seu reino. Então, esta filosofia pode ser uma arma pela qual não podemos agradecer a Deus o bastante enquanto oramos pela resposta a nossa oração: “santificado seja teu nome, venha o teu reino e seja feita a tua vontade”.

2. O que a filosofia da ideia cosmonômica significou para mim[13]

Depois de tantos já terem escrito nesta revista sobre este assunto, eu gostaria muito de contar minha experiência, porque minha opinião é um pouco diferente da dos demais.

Venho de uma família que de modo nenhum pode ser descrita como religiosa. Não havia oposição profunda à religião. Meu pai de fato cria na existência de Deus e que a Bíblia era um livro valioso — talvez seus avós tenham sido protestantes —, mas isso era tudo. Esqueceram-se de batizar-me. Ainda menino, fui a uma escola secundária cristã — porque era boa —, mas de maneira alguma fui alcançado pelo evangelho ali. É realmente notável, aliás, quão pouco os cristãos holandeses, em geral, são inclinados à missão. Com exceção de uma conversa com um de meus professores, ninguém jamais tentou contar-me algo mais do evangelho.

Em 1939, depois de meu exame final, comecei um treinamento naval como aspirante à Marinha. Isso veio a um fim depois da invasão alemã da Holanda em maio de 1940. Fui, então, estudar em Delft, para esperar o fim da guerra. Naqueles dias, comecei a pensar mais seriamente acerca de problemas, e às vezes tinha a sensação de que Deus podia desempenhar um papel importante em nossa vida. Mas só quando fui feito prisioneiro de guerra, junto com outros oficiais profissionais, e desembarquei num campo próximo a Nuremberg, comecei de fato a pensar seriamente em ler a Bíblia. Não havia outros livros disponíveis e, como homem civilizado e com interesses culturais, pensei que seria bom saber algo sobre ela. Enquanto lia, pouco a pouco cheguei à convicção de que a Bíblia revela a verdade a nós.

Passei muito tempo pensando a respeito da fé cristã, mas li muito pouco sobre ela. Fora isso, fiz bom uso do meu tempo. Aos poucos, sobretudo depois que nosso campo de prisioneiros de guerra foi transferido para Stanislau, mais livros foram disponibilizados. Este homem tinha um livro, aquele tinha um outro.

Li filosofia, psicologia, literatura e especialmente história da literatura; em suma, todas as áreas das humanidades. Também continuei a trabalhar clandestinamente para terminar meu treinamento de oficial naval enquanto oficialmente tive a oportunidade de continuar nossos estudos para a Universidade de Delft; cheguei até mesmo a fazer provas. Cumpri todas as matérias matemáticas.

Lentamente, enquanto continuava a pensar e a estudar, cresceu em mim a consciência de um conflito fundamental, que formulei da seguinte maneira: posso tornar-me um cristão e ser um intelectual atuante ao mesmo tempo, especialmente em filosofia? Ou, para ser mais preciso: é possível ser cristão e crer que a Bíblia é a palavra de Deus, e ao mesmo tempo ser um kantiano em filosofia?

Uma observação antes de prosseguir: não acho que seja possível alguém chegar a conhecer a Deus e seu Filho através da Bíblia e então acabar como um liberal. Se alguém é confrontado pela verdade bíblica, como eu fui naqueles dias, então é uma questão de aceitá-la ou rejeitá-la. A Bíblia é verdadeira ou não é: não há alternativa. Claro, ninguém que está indo ler a Bíblia dessa forma, mesmo se não a aceita, negará que nela há palavras lindas, sabedoria e *insights*, mas tal pessoa também verá que no final a questão não é esta. A Bíblia vem a nós, e veio a mim, com a exigência de aceitar o evangelho como uma mensagem alegre, Deus como Pai e, consequentemente, seu Filho como Salvador. Isso não é dizer que uma pessoa, assim como eu na época, refletindo sobre tudo que a Bíblia me dizia e tentando compreender o quadro do mundo bíblico (num sentido bem abrangente, não restrito à estrutura física de nosso cosmos) não visse problemas. Ao contrário, ainda acho extraordinário que naquela época eu estivesse experimentando pessoalmente toda a luta dogmática da igreja primitiva, e finalmente viesse um *insight* que mais tarde tornou-se a "ortodoxia bíblica protestante". Mas só percebi isso depois, quando estudei história da igreja.

Para retomar meu assunto, quando cheguei ao ponto de fazer a escolha definitiva, lutei com a questão de se ainda haveria um lugar para a filosofia. Não tinha feito uma escolha por uma

escola de filosofia específica, mas a formulei como se fosse, por exemplo, o kantismo. Essa busca por intelecção foi fundamental. Para mim, tudo dependia disso na época. Se, como cristão, tivesse de deixar de pensar e não pudesse procurar inteligir numa dada realidade, então ser cristão era algo difícil de aceitar. Pois é inumano não ser permitido pensar acerca dessa realidade. Ao mesmo tempo, percebi que era difícil tornar o kantismo compatível com a verdade bíblica.

Durante aquele período decisivo, fui apresentado ao capitão (e mais tarde professor) Mekkes. Foi justamente nessa época que estávamos sendo evacuados para Neu-Brandenburg. Ouvi do capitão Mekkes a respeito de Dooyeweerd e comecei a ler o livro de Dooyeweerd. Aliás, devorei-o. Pois descobri, já na página 1, que alguém estava falando que começou exatamente com esta questão, e oferecia uma solução clara, a saber, que ser kantiano e ser cristão eram coisas irreconciliáveis, mas que, não obstante, o cristão tem uma tarefa clara, também como filósofo. Ele afirmava que o pensamento cristão não é fechado, mas, na verdade, é aberto.

Foi assim que a obra de Dooyeweerd tornou-se decisiva para mim. Ela removeu os últimos obstáculos que ainda obstruíam o caminho até o Cristo bíblico. Ao mesmo tempo, foi para mim uma espécie maravilhosa de catecismo.

Uma vez dado este passo, aprendi muito com o capitão Mekkes, e através dele fui mais tarde introduzido à filosofia da ideia cosmonômica. Tivemos muitíssimas discussões, e neste sentido fui moldado como intelectual.

Depois da capitulação da Alemanha, voltei à Holanda e fui quase imediatamente, depois de uma entrevista, batizado e admitido à Igreja Reformada. Durante aquela entrevista, as pessoas vinham ouvir sobre meu catecismo exclusivamente dooyeweerdiano. E também ouviam acerca da intensa leitura bíblica precedente, que resultou, entre outras coisas, em minha primeira conferência (enquanto ainda estava em Stanislau), sobre o caminho de Deus com Israel e as profecias concernentes ao futuro.

Depois da rendição japonesa, pedi e recebi minha dispensa da Marinha e comecei a estudar história da arte. Um estudo de

estética, que concluí sob orientação de Mekkes em Neu-Brandenburg, foi pouco depois publicado em *Philosophia Reformata*.

Uma observação final: experimentei pessoalmente como a filosofia da ideia cosmonômica tem importância evangelística. Estamos suficientemente conscientes disso? E estamos usando-a o bastante? Percebemos, por exemplo, o quanto é importante a obra de catedráticos bem posicionados nas Universidades do Estado e também daqueles na Universidade Livre?

3. A filosofia dos descrentes[14]

1. A filosofia e o coração humano

O que é filosofia? É o desejo humano de ser sábio, isto é, de ter uma intelecção verdadeira e significativa da realidade, compreender “o que está acontecendo sob o sol” e, deste modo, conhecer o que devemos fazer a fim de assumir nosso lugar entre todas as outras criaturas e coisas, e determinar nossa atitude perante elas. Filosofia é a tentativa das pessoas de orientar-se nesta criação.

Para o descrente, seja um pagão que nunca ouviu a palavra de Deus, seja um moderno que já não conhece esta palavra porque apostatou e, portanto, não quer mais ouvi-la, há milhares de perguntas a serem respondidas, respostas que jamais poderão ser encontradas se a palavra de Deus não for reconhecida como tal. Não é o caso de que o verdadeiro estado de coisas não pode ser descoberto a partir da “criação”. Paulo escreve que é precisamente isto o que é possível, e que é por isso mesmo que descrentes não podem ser considerados inocentes. Seres humanos, em seu coração “natural”, simplesmente não querem admitir que há um criador completamente soberano porque, “por natureza”, odeiam ao Senhor. Assim, as pessoas estão procurando uma resposta para muitas questões que preenchem seus corações simplesmente porque, mesmo depois da queda no pecado e em toda a sua falta de arrependimento, permanecem inalteradas quanto a sua humanidade. Ainda estão equipadas com todas as características humanas, pelas quais são capazes de reconhecer a Deus e compreender as coisas. Continuam a ser profetas, sacerdotes e reis também na apostasia. Mas, nessa condição, não promovem senão profecia falsa, religião falsa e, relacionado a isso, um reinado mau. Tendo-se separado do verdadeiro conhecimento de Deus, as pessoas tentarão obter uma compreensão da realidade circundante conforme sua própria sabedoria, sua própria inteligência e sua própria força. Nisto, suprimirão a palavra de Deus e a verdade que ela contém na iniquidade. Limitaremos nossa discussão aos

modernos que estão vivendo num mundo em que o evangelho já foi e ainda é pregado.

Por meio da ciência e da filosofia, as pessoas continuam a tentar responder milhares de perguntas urgentes. Estas incluem: Como esta realidade veio à existência? Qual é seu significado? Como está estruturada? E assim por diante. A filosofia consiste em primeiro lugar numa sabedoria de vida sistematizada, uma visão de mundo bem pensada. É aí que encontramos a falsa profecia, a falsa doutrina, a confissão do descrente.

O que é uma visão de mundo? É o resultado do esforço das pessoas de orientar-se na realidade em que se encontram. Daí, a visão de mundo é moldada, de um lado, pela subjetividade humana e, de outro, pela realidade em que as pessoas orientam-se a si mesmas.

Primeiro, uma palavra acerca das pessoas que desejam orientar-se na criação em que foram postas. Se não amam a Deus de coração e não o reconhecem como criador — para não mencionar sua paternidade —, então, em última análise, é o “eu” que estão buscando. Querem manter e realizar sua própria liberdade, servir esse eu e a todas as tendências que vivem em seu coração.

Na verdade, estruturalmente as pessoas não mudam; sempre são “projetadas por” Deus. O reconhecimento de Deus é “normal” e toda negação dele viola o estado de coisas. É por isso que os homens começam a conceber um deus para si mesmos. Escolhem algo da criação, uma vez que já não conhecem nada senão o que seus olhos criaturais veem. Declaram como deus o que quer que considerem mais importante, ou maior, que tudo o mais. Para os pagãos, essas são as coisas naturais, como o sol, a lua etc. Depois de pensar mais, os poderes da natureza é que são considerados o ser supremo. Mas, para os modernos, que aprenderam no evangelho que a “natureza” não é Deus, esta não é uma possibilidade. Além disso, pessoas modernas chegaram a conhecer melhor a si mesmas por causa da Bíblia. Portanto, vemos que a pessoa apóstata agora olha adiante e escolhe um princípio que é em última instância tipicamente humano: a Razão (com letra maiúscula), isto é, o entendimento humano, ou a História, ou a

Beleza, ou… o que quer que seja. Qualquer coisa pode ser elevada ao *status* de ser "divino" pela sabedoria que se tornou loucura. Quanto mais profundamente os homens pensam, e mais longe seguem neste caminho, mais verão e reconhecerão que são eles mesmos que estão escolhendo e fabricando seus próprios deuses. E então virá a percepção de que em última instância eles mesmos têm de estar no centro. No final, toda a filosofia apóstata é humanista. Tudo foca o ser humano como o centro e ponto de partida de todo pensamento e ação.

Duas atitudes perante a vida são enfim possíveis. Em primeiro lugar, humanos apóstatas enfatizarão sua própria liberdade de maneira cada vez mais consistente. Declaram-se independentes de tudo que está fora deles mesmos; querem ser seu próprio legislador e criador. Mas quando fazem isto entram em conflito com a realidade criada, com a ordem do mundo em que foram postos. A realidade não se permite ser usada desse jeito, ser "forçada" pelos caprichos do "indivíduo supostamente livre". Assim, a criação, em primeiro lugar o próprio corpo da pessoa, torna-se o adversário, o contraexemplo que restringe e limita a liberdade humana. Pois precisamente do lado natural da realidade as leis são coercitivas e inescapáveis.

Então, vemos que a humanidade toma uma segunda atitude: entregam-se à sua "natureza", organizam a vida segundo os próprios desejos e vontades, a fim de obter a possibilidade de viver uma vida livre e desimpedida. Para este propósito, tentam pôr a natureza, com todas as suas leis, a seu serviço, a fim de dominá-la como um [proverbial] déspota oriental. Não há mais nenhuma conversa sobre liberdade, mas, antes, uma obediência submissa à sua "natureza". Temos de lembrar que o que chamamos aqui de "natureza" compreende não só o corpo humano com suas necessidades "naturais", mas também o que Paulo em suas epístolas chama de "o homem natural", a carne, em que estão arraigadas todas as tendências e desejos pecaminosos.

Deste modo, humanos tornam-se escravos do pecado de maneira muito consciente, pois querem andar no caminho da carne. As funções naturais gradualmente vão se tornar o ponto central — comer, beber, manter relações sexuais — e todas as suas ambições

podem ser resumidas na palavra “eudemonismo”, isto é, a busca da felicidade na possibilidade de satisfazer todos os desejos sem coação ou incômodo, e evitar toda aflição. É especialmente para este propósito que os humanos querem dominar a natureza não humana. Tentam torná-la útil aos desejos sensuais, às necessidades do corpo humano. Todas as decisões que tem de ser tomadas — nas áreas ética, econômica e assim por diante — são feitas para este propósito. Toda atividade cultural é feita para servir a tais “necessidades naturais” e é dirigida “eudemonicamente”. As funções humanas “mais baixas” chegarão a firmar-se tanto no centro que, com uma incansável insistência, os homens enfim perderão sua humanidade; tornar-se-ão apenas uma “parte da natureza”. Entretanto, isso só virá a acontecer, e apenas em certo grau, quando a apostasia tiver alcançado seu ponto mais baixo e final, ou seja, com os chamados povos primitivos. A tendência de chegar a este ponto baixo ocorre com mais frequência em nosso tempo do que se imagina. No século XX, há uma forte inclinação ao primitivo, que às vezes é glorificado como “o estado de natureza original e bom”. Este “primitivismo” permanece em forte tensão com a civilização bem desenvolvida em que nos encontramos. Ciência, arte, política etc., têm-se desenvolvido, também como resultado dos séculos de influência do evangelho em nossa civilização, de uma forma que não podemos simplesmente ignorar e que não é razoável evitar. Ademais, os modernos estão bem cientes de sua humanidade e, finalmente, não querem abandonar de todo sua própria liberdade.

Os humanos tornaram-se escravos do pecado em sua proclamação de liberdade. Sua busca por liberdade jamais pode ser consistentemente realizada. Toda vida e cada atividade simplesmente se torna impossível se as pessoas de fato querem afastar-se de todas as normas e leis. Se não querem conformar-se a nenhuma lei, nem submeter-se a nenhuma norma, o caos completo se instalará. Tão logo a pessoa faça alguma coisa, da satisfação de suas necessidades naturais como comer até a prática da aritmética, como em 3x4=12, ela já se submeteu a uma lei não criada ou projetada na liberdade humana.

É notável como aqueles que querem proclamar sua liberdade absoluta, independente de Deus ou do que quer que seja, tornam-se os escravos mais firmemente amarrados. Em tudo que fazem, primeiro têm de, pelo menos de acordo com sua própria noção, abrir mão da liberdade. O suicídio é realmente a única consequência possível, mas até mesmo neste extremo eles usam leis e possibilidades não projetadas por eles na liberdade. Portanto, também nisto os humanos são escravos do pecado e são tudo, menos livres. A verdadeira liberdade consiste apenas em guardar as leis de Deus — como um peixe pode mover-se livremente nas águas, mas só pode estrebuchar e morrer se buscar "liberdade" em terra.

No século XX, fez-se muito progresso na reflexão acerca dessas questões. As pessoas começaram a ver que todos os princípios, todos os "deuses" escolhidos pelos humanos, na verdade foram imaginados por essas mesmas pessoas. Ademais, tornaram-se conscientes, decerto de um modo coerente e radical, do que significa ter um mundo sem Deus. As pessoas querem manter sua própria liberdade a qualquer custo; chegaram a ver isso como estando no centro de toda atividade humana, suprimindo, assim, completamente a verdade na injustiça. Por esta razão, a realidade é totalmente sem sentido a seus olhos, uma vez que a realidade, a ordem do mundo, parece algo que se impõe aos seres humanos desde fora e algo de que não podem escapar. As pessoas são "lançadas" num mundo completamente estranho e incompreensível, que as oprime e restringe e se opõe à sua liberdade. Essas duas tendências básicas no coração humano são, na realidade, mutuamente excludentes. Se há liberdade total, não se segue a "natureza". No entanto, se se segue a "natureza", então a liberdade desaparece. Mas humanos apóstatas querem agarrar-se a ambos os elementos. Em sua busca pela realização absoluta de sua liberdade, não querem perder sua "natureza" com todos os seus desejos. Gostariam de vê-la assimilada em sua liberdade, mas é exatamente isto que é impossível. Ou então querem seguir a natureza e ainda obter a liberdade, como que pela porta dos fundos. Mas também por este caminho caem de novo na escravidão. Portanto, liberdade e natureza tornam-se os dois polos no coração

humano entre os quais ele oscila. Se, por um tempo — como no Romantismo —, eles exercem a liberdade exclusivamente, então todas as deficiências daquela atitude vêm à luz na prática da vida. À qual reagem trazendo a natureza mais à tona — como no positivismo. Em todos os casos, todavia, a busca é por um equilíbrio em que se faz justiça a ambos os elementos. Este estado de equilíbrio, entretanto, não pode ser senão instável, uma vez que os dois polos repelem-se constantemente entre si e cada um deles, segundo seu caráter, luta por uma realização mais consistente. Vez por outra, as circunstâncias perturbarão o equilíbrio e o mundo estará em busca de uma nova atitude, ajustando-se tanto quanto possível para atender a todas as demandas.

2. Filosofia e a ordem do mundo

Até aqui, falamos a respeito dos impulsos que surgem no coração humano apóstata. Agora é nosso desejo ver como a cosmovisão é moldada também pela ordem do mundo. Entendemos por ordem do mundo a realidade criada, com todas as suas normas, leis e estruturas, como ela é agora. A realidade em que vivemos não é a mesma que a do paraíso em que Adão e Eva caminhavam. O poder do pecado veio com seus efeitos destrutivos. Vivemos numa terra amaldiçoada e temos de trabalhar pelo pão de cada dia com o suor do nosso rosto. Mas também há possibilidades que Deus colocou na criação e que as pessoas têm desvelado, aberto, e percebido na atividade cultural continuada. A humanidade, incluindo a humanidade apóstata, tem-se dedicado muito seriamente à sua missão cultural. As pessoas de hoje estão preocupadas com muitas questões diferentes que não existiam em períodos anteriores: pensemos na lei, tecnologia, economia, política, trânsito, arte, e assim por diante. Muitas possibilidades foram manifestadas; deu-se forma a normas que pediam este tipo de formação. Para dar alguns exemplos mais familiares, pensemos em nossas regras de trânsito, na moda de nossas roupas e em nossas noções de polidez.

Humanos terão de orientar-se no mundo. Não é preciso dizer que esta ordem do mundo deixará a marca em sua cosmovisão. Pessoas modernas têm um retrato do mundo que é completamente diferente daquele das pessoas de 3000 anos atrás. Não só nosso mapa do mundo é muito maior e mais preciso; também nosso conhecimento astronômico e nosso conhecimento de plantas e animais, por exemplo, cresceu muitíssimo. Aqueles que agora são forçados a orientar-se têm de levar em conta muito mais coisas que as pessoas de 3000 anos atrás. Para dar outro exemplo: um artista de hoje que está absorto na arte e em suas possibilidades tomará conhecimento da arte de muitos períodos e povos, reunida em nossas galerias e museus. Ele tem de levar em consideração todas as possibilidades descobertas pelas obras das gerações anteriores. Por esse motivo, sua compreensão da arte e da filosofia da arte são irrevogavelmente diferentes daquela de um egípcio antigo que viveu 3000 anos atrás.

Também inclusas na ordem do mundo — como já mencionamos — estão as normas introduzidas na criação conforme recebem forma em nosso tempo. Essas normas positivas, as leis que regulam nossas ações — pensem na decência, polidez, nossos direitos e obrigações em relação às autoridades —, é claro, também moldam nossa atitude perante a vida. Por exemplo, um humanista terá opiniões de todo tipo acerca da lei e da decência que podem parecer muito semelhantes às do evangelho. Isso resulta do fato de que as leis foram trazidas à luz pela revelação de Deus e foram formuladas anteriormente por uma geração de crentes. O humanismo, na medida em que é uma cristandade secularizada, mantém essas leis. Só quando há um trabalho cultural sólido e contínuo numa direção apóstata as pessoas tentarão mudar seus caminhos. Não levarei este ponto adiante.

Em resumo, a cosmovisão é o resultado de humanos, com suas inclinações apóstatas, orientando-se na ordem do mundo, a realidade que se lhes apresenta num dado momento. Sua visão será determinada pelos “deuses” que escolheram para si ou por quaisquer princípios que tenham declarado “absolutos”, e mais profundamente pelas tendências pecaminosas do coração humano, relutante em reconhecer a Deus como Criador ou Redentor e, portanto, rejeitando também a palavra de Deus. A liberdade pessoal e a natureza são os polos entre os quais as pessoas são repelidas e atraídas — nem um nem outro pode ser levado a cabo coerentemente. Ambos continuam sendo fatores decisivos que moldam a cosmovisão humana. Às vezes, a ênfase estará mais próxima de um polo e, noutras vezes, mais próxima do outro.

É assim que natureza e liberdade determinam a direção da atitude das pessoas no mundo de hoje, quando tentam encontrar seu caminho com suas próprias forças.

Mesmo quando as pessoas já não mais escolhem “deuses”, geralmente elas absolutizam certo aspecto da realidade. A essência da realidade e da individualidade humana será buscada naquilo que é considerado o mais importante. Em estreita relação com sua orientação para a “liberdade” ou “natureza”, as pessoas escolherão um aspecto da ordem do mundo como fundamental a tudo o mais, um aspecto do qual todos os outros são vistos como derivados.

Essa escolha, evidentemente, será influenciada pelo estado contemporâneo do conhecimento científico ou por circunstâncias ou acontecimentos especiais. Quando a ênfase recai sobre o controle da natureza, as pessoas tenderão a absolutizar o psíquico, ou o biótico, a saber, a vida no sentido mais estrito, ou o físico. No último caso, por exemplo, as pessoas dirão que tudo, também a vida, também o psíquico, bem como a história e assim por diante, são determinados pelas leis físicas da natureza. Quando a ênfase recai na liberdade, as pessoas são mais inclinadas a olhar para o histórico — como no historicismo — ou o econômico, ou o estético — como no esteticismo — e assim por diante. A verdadeira estrutura do conhecimento humano exige e busca um princípio original, um "ponto de partida" do qual tudo provém. Se as pessoas não querem reconhecer Deus como criador, então não há outro meio senão derivar todas as facetas da realidade de um desses princípios, ou às vezes de uma combinação de dois ou mais. Então, declara-se que isso é primordial e a essência do ser humano e do mundo. Se se recusam a honrar o Deus transcendente e criador de todas as coisas, as pessoas inevitavelmente vêm a ter uma falsa compreensão da realidade e já não podem ver a realidade em sua estrutura e ordem como dada por Deus.

Os filósofos são os profetas deste mundo. Formulam a confissão em que sua própria atitude perante a vida em meio ao mundo circundante é elaborada. É por isso que a filosofia desempenha um papel tão amplo na vida dos descrentes. A filosofia indica o lugar e a tarefa de uma pessoa; diz qual é o significado deste mundo e como as coisas mantêm-se coerentes "em princípio". Toda filosofia apóstata, seja ou não explicitamente formulada, começa com essa confissão, em que sua cosmovisão é pregada de forma sistemática.

Entretanto, esta confissão é só uma parte, se bem que nuclear, da filosofia. Pois a filosofia é também uma ciência. Às vezes, e este é o ponto em que o vínculo com a visão apóstata da vida é bem estreito, uma pretensa ciência. Pois é a percepção e o conhecimento daquelas matérias que as pessoas, que suprimem a verdade na injustiça e recusam-se a reconhecer a revelação de Deus — em primeiro lugar na ordem da criação, para não mencionar

a revelação na palavra de Deus — jamais serão capazes de obter o conhecimento verdadeiro, isto é, o conhecimento do criador e de seus feitos criativos, incluindo o lugar da humanidade, o significado deste mundo e o significado da história. Entretanto, a filosofia é também uma ciência autêntica, que investiga e obtém conhecimento daquilo que é conhecível e visível. A ciência, enquanto esforço de chegar a compreender o estado de coisas na realidade, é uma tarefa dada aos humanos e parte do mandato cultural. Para descrentes, isto ganha uma forte ênfase e característica precisa, porque esperam provar pela ciência que estão de fato corretos naquilo que, numa profecia improvável, confessam acerca da realidade. Foi assim que o ideal científico se originou, um ideal que dá um lugar proeminente, central, à ciência em toda a atividade humana. Mas isso não deve cegar-nos para o fato de que descrentes também comprometem-se com ciência autêntica. Por sua própria natureza, a ciência está fortemente ligada à realidade em si, aos “fenômenos”, enquanto também serve à plenitude da vida, que continuamente apresenta questões e problemas para a solução que requer empreendimento científico. Tecnologia, economia, jurisprudência, política etc., exigem uma solução da ciência para seus problemas e dificuldades específicos. Uma vez que, como dissemos, estes são problemas da plenitude da realidade da vida, a ciência inevitavelmente está direcionada e ligada a esta realidade.

Falamos de ciência como se fosse uma unidade e, de fato, é uma unidade. Originalmente, esta unidade estava mesmo presente como uma única ciência, a saber, a filosofia. Contudo, porque os campos de investigação expandiram-se muito e desenvolveu-se uma vasta especialização, as várias ciências especiais necessariamente tornaram-se diferenciadas. A filosofia adquiriu a missão de tentar preservar a conexão entre essas diversas áreas e então coordenar as descobertas e assimilá-las num único sistema, e de investigar os pressupostos epistemológicos em que cada uma delas estava baseada. Entretanto, porque os adeptos de cada um desses diversos campos de atividade começaram a considerar sua própria disciplina como a mais importante, na verdade até mesmo a absolutizá-la e a defender que todo o resto não só estava conectado

àquela disciplina mas dependia dela, em grande medida perdeu-se aquela unidade. Além disso, a filosofia deu tão pouca direção (exceto àquelas ciências que investigam áreas similares às que a filosofia absolutiza) e foi tão facilmente refutada pelos fatos que as pessoas, como resultado, abandonaram a filosofia à própria sorte. Trataram-na com indiferença, ao menos na medida em que se preocupavam com a ciência em sentido estrito. Todavia, como profecia, a filosofia floresceu, crescendo cada vez mais à medida que sua missão concernente às ciências era considerada menos importante.

Em resumo, filosofia é uma visão do todo da realidade que dá a cada uma das ciências particulares seu lugar e em que essas descobertas das ciências são assimiladas num sistema. Faz-se a tentativa de coordenar a abundância de conhecimento verdadeiro, baseado na própria realidade, e de torná-lo útil para uma confissão que sistematize a cosmovisão e na qual tanto a ordem do mundo quanto a direção do coração apóstata inevitavelmente exerçam seu impacto. Não é preciso dizer que este todo heterogêneo há de estar repleto de contradições, uma vez que diversos elementos mal podem harmonizar-se uns com os outros. Essas contradições fazem com que os filósofos se enredem em muitos problemas esquisitos.

4. Resenha de livro: Dr J. Stellingwerff, *Origem e futuro do homem criativo*[15]

Não é fácil para este recenseador discutir o livro de Stellingwerff, uma vez que concordo com o pensamento geral ali expresso. Isso poderia resultar numa resenha que se torna uma lista de desejos. Por exemplo, por que ele não falou mais sobre tal assunto? Por que não tocou em tal questão? Por que não fez essa ou aquela relação? Não queremos dar uma lista dos poucos erros tipográficos. Qualquer leitor os descobrirá e passará por eles na leitura. O livro é um estudo filosófico que trata de nossa humanidade. Não é filosófico no sentido estritamente técnico do termo, mas, antes, como uma indicação da direção do interesse. O estudo é bem legível também para aqueles que não ficam à vontade no jargão dos filósofos profissionais. A propósito, a seção sobre Hegel não é fácil, mas é escrita com tanta clareza e lucidez que qualquer um com formação universitária deveria ser capaz de acompanhar a discussão. Em síntese, parece-me que o autor tinha em mente um leitorado de pessoas educadas, embora não especificamente com treinamento filosófico.

Podemos indicar o ponto de partida com a ajuda de duas citações do início do livro. Acho que podem por si mesmas chamar nossa atenção e, de modo geral, ter nossa concordância. Escreve Stellingwerff:

> Desejamos sustentar que, também em nossa época, a fé cristã é e continua sendo a fé universal e indubitável. Também somos da opinião de que esta fé deve adquirir uma nova articulação na filosofia e na visão de mundo. (p. 18) […] É possível ser radicalmente cristão como pessoas modernas que participam na vida deste século.

Stellingwerff vê a singularidade deste século em nossa nova situação histórica, em que humanos têm se mobilizado e podem fazer contatos com o mundo todo por meio dos novos sistemas de comunicação. Entretanto, a orientação das pessoas nesta situação está sendo afetada pela crise em que a sociedade ocidental se

meteu. Para compreender, Stellingwerff discute a pessoa dialética, a pessoa interiormente dilacerada, para quem sim e não, este mundo e o mundo por vir, positivo e negativo, sempre andam de mãos dadas. Gostaríamos especialmente de mencionar sua lúcida discussão de Hegel que, via Marx e Kierkegaard, entre outros, teve uma influência tremenda e determina o espírito de nosso tempo. Isso é muito importante, uma vez que Hegel, infelizmente, é um grande desconhecido em nossos círculos. Mas essa própria dialética está sendo minada em nossa época pela relativização que, como resultado de contatos mundiais intensos, dá origem à pessoa funcional (como analisada pela fenomenologia e afins), em essência, a pessoa desenraizada. Um parágrafo altamente esclarecedor explica como essa pessoa funcional pôde vir à existência porque “Deus está morto”, como proclamado por Nietzsche. Mas, na realidade, este deus que é declarado morto, assassinado pela humanidade ocidental, é o deus da filosofia grega, o deus teo-ontológico. Infelizmente, muitos confundiram este deus com o Deus da revelação. Como resultado, não chegaram a uma nova compreensão do Deus vivo. Ao contrário. A crise da cristandade hodierna é em parte resultado dessa confusão.

A própria visão de Stellingwerff é fortemente influenciada pela filosofia da ideia cosmonômica. De forma belíssima e original, ele começa sua explanação com a revelação de Deus na criação. Deus é poderosamente ativo. Em seguida, Stellingwerff trata da revelação conforme esta se dá na história, a pessoas históricas. A vasta discussão do problema de Adão é interessante. Adão foi o primeiro homem? Ou ele, como figura histórica, não é mais do que o primeiro cabeça da aliança? Os argumentos pró e contra são pesados e oferecidos à nossa consideração de um modo quase imparcial demais. Ele opta pelo último, mas não sem certas reservas. É verdade que este ponto ainda requer muito estudo. Por ora, enfatizaríamos suas reservas.

Nos capítulos seguintes, sobre o ser humano, Stellingwerff aborda longamente a teoria da evolução, resume com lucidez o que se tem pensado acerca dessas coisas em nossos círculos nos últimos anos. Por fim, ele se volta contra esta fé na evolução, uma vez que

> os fatos cientificamente confiáveis são insuficientes para demonstrar a doutrina da evolução. A objeção filosófica é contrária a esta “continuidade descontínua” hegeliana pressuposta que se tem insinuado. É isso que parece mascarar o que se encontra no cerne da teoria da evolução. (p. 197)

Num capítulo no final de suas exposições acerca da estrutura do ser humano, Stellingwerff fala sobre o juízo. Acho que ele presta bem pouca atenção, neste capítulo, ao pecado como poder corruptor, que ameaça a humanidade como tal, e assim também presta atenção de menos à obra renovadora de Cristo na vida humana. Ele apresenta uma visão original aqui, a saber, que depois do Juízo Final, na segunda morte, aqueles que não se encontram no Livro da Vida desaparecerão por completo. Consequentemente, não sofrerão a punição eterna; nenhuma imortalidade eterna para os maus. A visão certamente exige mais elaboração estrutural e consideração adicional. No momento, perguntamo-nos se todos os dados escriturísticos foram levados em consideração.

Um capítulo final discute a situação difícil em que os humanos se encontram, agora que fizeram tantas descobertas tremendas, que certamente podem ser postas a serviço do bem mas também podem destruir toda a vida humana. Neste sentido, o ser humano funcional colocou-se numa dialética de progresso e guerra, de paraíso e apocalipse, segundo Stellingwerff. Ele está certo em rejeitar essa dialética, mas, em nossa opinião, ele lida pouco demais com o problema em si e com o caminho que deveria ser tomado para superá-lo.

Aqui se encontra nosso ponto de crítica: a visão cristã foi colocada, além da conta, lado a lado da visão não cristã. Stellingwerff não observou suficientemente que nós, cristãos, também somos levados a dificuldades, pela influência da dialética e de atitudes funcionais na realidade cultural em que temos de viver e trabalhar. Como podemos, com nossos *insights*, instruídos pelas Escrituras e em princípio tão belos, cooperar positivamente para encontrar soluções reais para problemas reais da crise presente? Pois dessa forma é possível não apenas ser um cristão radical em nosso tempo, mas também praticar nosso cristianismo ao oferecer uma contribuição significativa. Mas talvez tenhamos excedido aqui

os objetivos do livro de Stellingwerff e estamos agora buscando respostas a questões que preocupam a nós mesmos. E, ainda assim, esta lacuna talvez esteja relacionada a outra crítica: Stellingwerff fala de dificuldades causadas pela situação presente, a origem de uma nova fase na história do mundo em que seres humanos tornaram-se móveis por meio de seus sistemas de comunicação e, paralelamente a isso, fala da crise causada pela nova dialética e pelo funcionalismo. No entanto, como essas duas questões estão interligadas, como interseccionam-se uma com a outra e fazem o quadro de nosso mundo tão complexo, é mal elaborado, embora mais de uma vez ele indique o vínculo, sobretudo quando discute a pessoa funcional. É por isso que sua reflexão cristã permanece algo “atemporal” ao lado de outras visões influentes discutidas. A visão cristã deveria, afinal de contas, não só confrontar criticamente outras visões, mas também oferecer soluções, mesmo redenção, a elas. Os blocos de construção para isso estão implicitamente presentes neste livro.

Em suma, este é um livro interessante, instrutivo e muito lúcido. É esclarecedor quanto aos *insights* dominantes que determinam nosso mundo. Apresenta de modo conciso e original as principais linhas de pensamento cristão acerca de nossa visão de ser humano. Temos uma crítica ao título: este fala do “homem criativo”, enquanto no livro mesmo, infelizmente, muito pouco seja dito sobre criatividade e seu significado para a vida humana.

Por fim, o livro é ilustrado de modo bastante atraente com xilogravuras de Flip Vanderburgt. São valiosas em si mesmas e proporcionam um comentário visual sobre o texto.

5. Esboço de uma teoria estética baseado na filosofia da ideia cosmonômica[16]

Introdução geral

Antes de começar com a presente teoria estética, refletiremos acerca de sua missão e objetivo. Uma teoria estética terá de descrever o que a experiência (ingênua) apreende como belo em dada sístase de sentido. Para este fim, terá de submeter a própria esfera de lei estética a uma investigação mais atenta e explorar especialmente os diferentes tipos de individualidade (individualidades de sentido) dentro desta esfera de lei. Uma vez que a experiência nunca apreende uma função explicitamente, mas sempre na sístase de sentido, sempre como função de uma estrutura da realidade temporal, também teremos de incluir essas estruturas em nosso campo de pesquisa. Para tanto, são principalmente as estruturas esteticamente qualificadas que são levadas em consideração, porque nestas, conforme a natureza do caso, o aspecto estético desempenha um papel importante. Precisamente porque obras de arte — que são, é claro, estruturas esteticamente qualificadas — não podem ser investigadas só do ponto de vista estético e funcional, mas também devem ser examinadas à luz de sua própria função, de sua estrutura fundamental e assim por diante, teremos de aventurar-nos fora do domínio da estética em sentido estrito. Talvez possamos referir-nos melhor a esta parte da estética como a ciência da arte. A ciência da arte é a ciência que investiga a construção de estruturas esteticamente qualificadas e seu entrelaçamento com outras estruturas.

Em resumo, podemos dizer que a estética consiste de duas partes estreitamente relacionadas:

a) Estética em sentido estrito, que tem a esfera de lei estética como objeto e para a qual a definição inicial é válida;
b) A ciência da arte, que em essência tem estruturas esteticamente qualificadas como o objeto de seu ato de

conhecimento e para o qual a definição supramencionada é válida.

Dada esta divisão, discutiremos nosso assunto em duas partes, respectivamente intituladas “Teoria estética” e “A ciência da arte”.

Uma teoria estética não pode, é claro, começar com um “simples assim”, mas tem de basear-se numa filosofia. A ideia de lei de tal filosofia subjacente exercerá uma profunda influência na definição, demarcação e elaboração teórica da teoria estética.

Uma teoria estética na verdade fornece a “enciclopédia” das várias ciências que estudam a arte e a beleza, tais como a história da arte e as ciências especiais de cada arte em particular, como a teoria musical etc.

Uma teoria estética jamais pode substituir uma arte viva ou a própria beleza, mas deve dar uma explicação teórica da experiência ingênua da beleza. O caráter teórico da ciência (isto é, o fato de que ela trabalha por abstração em relação à sístase) quer dizer que, embora esteja fundada na experiência ingênua, ela não pode e não deve jamais substituir a experiência ingênua.

1. Teoria estética

#1 A esfera de lei estética

Em primeiro lugar, precisamos formar um conceito e uma ideia da esfera de lei estética para nós. Para fazer isso, precisamos analisar *a estrutura funcional deste aspecto de significado* da ordem cósmica do mundo.

O núcleo de significado da esfera de lei estética é a harmonia bela. Todos os momentos de significado são determinados e qualificados pela harmonia bela, uma vez que é o que garante a soberania de esfera desta função de significado, pois é o núcleo de significado (ou o momento essencial) que mantém o caráter original e irredutível deste aspecto da realidade temporal em oposição a cada um dos outros aspectos.

O tempo cósmico também deve expressar-se, assim como o faz em cada aspecto de significado, nesta esfera de lei. Encontramo-lo no tempo estético: o momento esteticamente correto. Discernimo-lo, por exemplo, na atualização da música: cada voz deve entrar no momento esteticamente correto, para que não pareça definitivamente inestético, ou feio. O momento correto é naturalmente muito importante em obras de arte, mas também em estruturas não esteticamente qualificadas, como as estruturas sociais. Demos um exemplo para ilustrar esta última: em definitivo, não é esteticamente responsável começar a tocar uma sinfonia de Beethoven no mercado ou numa área similar, porque não é o momento correto para tanto. Pela mesma razão, não seria adequado tocar uma música alegre num funeral.

Passaremos a investigar *o conceito de belo, o estético*. Este conceito forma o escopo lógico do significado geral básico da estética em sua função ainda “restritiva”, “rígida”, “não aberta”, “não aprofundada”.[17] Para este propósito, teremos de empreender uma investigação da relação entre esta esfera de lei e sua esfera de lei fundante. Em outras palavras, investigaremos as retrocipações ou analogias. Esta investigação será bem breve.

Retrocipação à esfera econômica. Encontramos essa retrocipação na eliminação dos excessos,[18] a *meden agan*. Tudo

que é esteticamente excessivo será esteticamente experimentado como supérfluo. É por isso que, quando lemos uma obra de arte literária verdadeiramente bela, dizemos: “Não há uma palavra sobrando ou faltando aqui”, assim como podemos dizer de uma música em que cada nota está em seu lugar que não há uma nota a mais nem a menos. A adição ou a remoção de uma palavra ou de uma nota em tais circunstâncias pode destruir a beleza. Em geral, temos de dizer: todo excesso tem de ser evitado, mas também toda falta.

Em diferentes momentos e de diferentes maneiras, tem-se dado forma positiva a essa analogia. Basta pensar na diferença entre a arte barroca e a arte moderna (especialmente notável na arquitetura). No estilo barroco, há uma quantidade exuberante de decoração, de detalhes, de ornamentação e assim por diante, ao passo que a arte moderna exibe frugalidade e austeridade extremas.

Retrocipação ao aspecto social. Encontramos esta retrocipação em “não contrastar ou competir com o entorno” do verdadeiramente belo. Subjetivamente (isto é, quanto ao sujeito, que, como sujeito estético, revela a função objetiva estética), o “gosto” corresponde a ela. Neste momento de significado, o aspecto estético apela ao significado do grupo social. Somente se a beleza de uma obra de arte não é incongruente, se corresponde ao gosto dos membros de uma “cultura” específica,[19] tal beleza pode realmente ser experimentada como algo belo (esta experiência revelar-se-á mais tarde uma analogia simbólica). Assim, o artista contemporâneo pode criar uma obra de arte em estilo barroco, mas então estará fora de lugar e não satisfará o gosto das pessoas de hoje; alguém a pode ver como uma experiência mais ou menos anacrônica, mas nunca como arte moderna viva, de que desfrutamos pela beleza em si. Essa analogia também aparece claramente no seguinte exemplo: se um poeta apresenta uma impressão, uma emoção, um pensamento seu num poema, pode-se “empatizar” com ele e compreendê-lo, ainda que não se tenha jamais experimentado algo assim. Se não houvesse conexão entre o estético e o social, isso não seria possível. Dessa forma, o retrato de uma pessoa desconhecida pode dizer algo a mim, de tal modo

que posso ler o caráter e a personalidade de uma pessoa a partir de um retrato. Por outro lado, às vezes é difícil para nós compreender obras de arte do passado ou de um círculo cultural diferente. Só na medida em que algo “largamente humano” é processado poder-se-ia apreendê-lo sem muito barulho.

Já estava claro desde o início, quando quase sem perceber esbarramos na analogia simbólica, que esta retrocipação funda-se nas outras retrocipações e só tem sentido em correlação com elas. Não podemos eliminar nenhum dos aspectos de significado fundante em nossa reflexão teórica, uma vez que, sem todas as suas funções fundantes, o aspecto estético não é viável de maneira nenhuma. Portanto, a soberania de esfera desta esfera de lei só pode manter-se por meio da conexão com os outros aspectos de significado, por meio da universalidade de esfera.

Fica claro a partir do exemplo escolhido que esta retrocipação remonta diretamente ao aspecto histórico.

Retrocipação à esfera simbólica de lei. O verdadeiramente belo nos atrairá como tal, terá algo a “dizer-nos”. Se não nos atraísse, se não falasse conosco, então não seríamos capazes de experimentar sua beleza. “Experiência” é, portanto, o que corresponde subjetivamente ao atrativo. Não é necessário prosseguir na argumentação de que a arte que não podemos experimentar como tal é sem sentido.

Ademais, vemos esta retrocipação no simbolismo estético, uma vez que o encontramos, por exemplo, na “plasticidade” de uma obra poética. Como exemplo, aqui gostaríamos de citar um verso da *Balada do velho marinheiro* de Coleridge: “E o vento cede, as velas cedem...”, em que o primeiro “cede” de fato simboliza esteticamente o sumiço repentino do vento. Também na *Odisseia* de Homero podemos encontrar um exemplo adorável no primeiro livro: “Célere baixa, passando por cima dos cumes do Olimpo”, onde a descida é claramente retratada. (Que estas “descida” e “subida” só podem ser compreendidas se também tivermos conhecimento das analogias cinemáticas e espaciais claramente manifesta a relação fundamental enquanto se revela na relação mútua das diferentes retrocipações.)[20]

Retrocipação à esfera de lei histórica. Vemo-la no momento estético do “estilo”. Estilo é o modo em que as normas (estéticas) baseadas na ordem divina do mundo são positivadas. Estilo, portanto, é a resposta à pergunta de como se dá forma às normas estéticas (originalmente um momento histórico). Mais tarde, submeteremos o estilo a uma investigação mais extensa. O estético também se retrocipa ao tempo histórico, que vemos nos diferentes períodos de estilo, em que encontramos uma analogia com os períodos culturais.

Esta retrocipação também se manifesta no “desenvolvimento estético” de uma obra de arte. Portanto, na música ou na literatura, uma obra de arte chegará a um clímax e, então, este clímax, com seu suspense e tensão estética, “resolver-se-á”. Assim, o clímax do soneto (seu clímax estético) amiúde segue os dois quartetos e encontra sua resolução nos tercetos finais. Não é necessária nenhuma prova adicional de que aqui não só a retrocipação estética mas também as analogias históricas desempenham um papel. (Vemos imediatamente essa analogia histórica, por exemplo, no momento de “desenvolvimento”.)

Retrocipação ao aspecto lógico. Este aspecto de significado expressa-se dentro do aspecto estético ao manter também ali o *principia identitatis* e *contradictionis*. Se as partes de uma obra de arte não mantêm conexão lógica e estética umas com as outras, o holandês diz que a obra “se mantém coesa como areia”; a unidade esteticamente lógica está ausente. Neste momento que acabamos de mencionar, o estético remonta ao momento lógico da unidade lógica, que em si mesma é uma analogia lógica numérica.

O aspecto estético também remonta ao tempo lógico: algo só é esteticamente justificado — somente então seremos capazes de entendê-lo, somente então nos dirá algo (aqui deparamos mais uma vez com a relação fundante) — se seguir estética e logicamente do que a antecede. Na música, vemos isso claramente quando consideramos que o “desenvolvimento” só pode ocorrer quando a exposição estiver completa.

Depois vemos que o aspecto de significado da harmonia bela aponta de volta para o movimento do pensamento, momento que é uma analogia lógica cinética. Este movimento estético do

pensamento mostra-se muito importante quando pensamos no ritmo de um motivo, por exemplo o meandro. Somente se no movimento estético do pensamento “acompanhamos” o motivo “que se repete”, experimentamos seu ritmo.[21] Pois a simultaneidade em si mesma não é automaticamente rítmica. Também na pintura este ritmo é de grande importância.

Retrocipação ao aspecto de significado psíquico da realidade temporal. Vemos essa retrocipação em primeiro lugar na emocionalidade estética, em que o artista expressa seu sentimento pela beleza. Essa emocionalidade pode ser apaixonada, sóbria etc.

Ademais, vemos esta analogia no momento da intensidade estética. Em toda arte viva,[22] encontraremos esta intensidade, que teremos de distinguir precisamente da tensão estética abordada adiante. Se esta intensidade não está presente, a beleza não nos atrairá; não, a beleza nem mesmo estará (completamente) ali. Neste caso, referimo-nos à obra como fraca ou medíocre. Falando subjetivamente, essa intensidade corresponde a alguém ser movido pela beleza.

De outra forma, essa analogia pode ser vista no momento estético do humor (pois o humor, como a emocionalidade, é um momento psíquico original). Encontramos este momento na “cor”, no “tom”, na atmosfera da obra de arte. Especialmente na música, isso é muito importante. Basta pensar na escala (maior, menor), ou em geral na leveza do tom, a seriedade, a tristeza de uma peça, como, por exemplo, a jovialidade do humor na Oitava Sinfonia de Beethoven (que decerto não podemos chamar de música programática): o humor sinistro em *O sol, morrendo, afunda no oceano*, de F. W. van Eeden; a intimidade na canção de Tennyson em *A princesa*: “Doce e baixa, doce e baixa”; o onírico nas narrativas de Aart van der Leeuw, como em sua coleção de contos *De Gezegenden*, e assim por diante. Na música, distinguimos entre a masculinidade e a feminilidade dos motivos (por exemplo, nos prelúdios de Beethoven), que também devemos perceber como caindo sob esta analogia, similar às diferenciações feitas na pintura, como cores delicadas, sólidas, luminosas, quentes ou frias.

O tempo psíquico também aparece como uma analogia na função estética, por exemplo no fato de que um momento de

silêncio numa composição musical ou na recitação de um poema pode ser vivenciado (esteticamente) como muito longo.

Retrocipação à esfera de lei biótica. Vemos esta retrocipação na “elevação da alma”; a obra de arte há de estar “viva”. Somente a arte vivaz, comovente, pode ter o nome de arte, uma vez que, se a alma não está lá, a obra de arte — esteticamente — está morta. Então ela não pode mostrar nenhuma emoção, carecerá de intensidade, não prenderá nossa atenção nem nos impressionará como bela arte. A partir dessa relação fundante, a relação fica de novo evidente.

Retrocipação à esfera cinética. Vemos essa retrocipação em primeiro lugar no movimento estético, na analogia cinemática do que acontece no período do movimento estético. Em conexão com a composição musical, não falamos de um contexto completo do movimento, do *allegro* rápido e do *andante* lento, o rápido e o lento que só podem ser explicados como um retorno analógico do significado do movimento dentro do significado estético?

Também encontramos a causalidade estética aqui. Certa frase, linha, movimento, segue-se casualmente do anterior. (Se alguém começa a cantar uma melodia, há muitas formas em que ela pode ser completada, mas sempre tem prosseguir de tal modo que a parte seguinte siga estética e casualmente da parte anterior; caso contrário, também estará em conflito com a lógica.) Com frequência, observamos durante o exame de verdadeiras obras de arte que um detalhe necessariamente, isto é, de modo estético e causal, se segue do outro. Sobretudo no que diz respeito à música, isso é ainda mais visível se considerarmos, por exemplo, que acordes dissonantes constantemente pedem para ser harmonizados; que o que se segue é causal e esteticamente exigido pelo que vem antes.

A tensão estética também cai sob esta analogia de movimento. Essa tensão pode surgir das mudanças de ritmo (pense, por exemplo, no ato de sincopar) — acelerações e reduções de velocidade no movimento — enquanto essa tensão pode ser alternada ou seguida por uma liberação de tensão. Com frequência achamos essa tensão muito forte em muitas das obras de Wagner, por exemplo na parte “impetuosa” do uníssono de violino no início do prelúdio de *Die Meistersinger von Nürnberg* [Os Mestres

Cantores de Nuremberg]. Na música americana dançante moderna, o chamado “swing”, esta tensão é levada a alturas tais que podemos dizer que é mal-empregada.

Nas artes visuais (especialmente no caso da ornamentação decorativa), os momentos de movimento, tensão e causalidade aparecem no movimento do pensamento já discutido anteriormente.

Além disso, o aspecto do movimento emerge na esfera estética no momento do equilíbrio estético. O equilíbrio é muito importante para todas as obras de arte, mas é especialmente notável na arte da escultura. Se, por exemplo, um artista retrata uma pessoa caminhando sem levar em conta esse equilíbrio, que ficará evidente numa escolha equivocada do momento de movimento do caminhante, então podemos dizer que a pessoa parece estar caindo. Apenas temas estéticos passarão por isto: a pessoa retratada, é claro, não cai realmente, fisicamente; e um cachorro não perceberia isso na escultura; de tudo isso, fica claro que estamos lidando com um momento estético.

Retrocipação ao senso de espaço. Em primeiro lugar, isso aparece no espaço estético do movimento estético. É o que vemos, por exemplo, na interação estética das linhas, como fica evidente na música polifônica de Bach. Mas também em conexão com os desenhos decorativos experimentamos essa interação de linhas no movimento do pensamento estético.[23]

Mais ainda, apreendemos a configuração espacial das figuras como uma analogia espacial: a compilação, sua distribuição, em outras palavras, a composição. Vemos, portanto, por exemplo, que na composição de uma pintura as “linhas geométricas”, digamos a diagonal, a horizontal e a vertical que divide a superfície em duas, são muito importantes. De fato, podemos verificar isso com uma régua... ainda que não seja jamais espacialmente, geometricamente, compreendido. Afinal de contas, qual é o sentido de que, numa pintura, a diagonal, por exemplo, seja intensamente acentuada? Ela só adquire sentido esteticamente, muito embora isso fosse impossível se o estético não remontasse ao espacial, se o estético, no contexto cósmico temporal, não mostrasse um vínculo com o significado espacial. E isso só é possível se ambos tiverem soberania em sua própria esfera.

Somado a isso, também precisamos mencionar as medidas e relações estéticas. Alguém pensa, por exemplo, na aplicação do princípio da secção áurea. Nessas medidas e relações, o significado do espaço se reafirma analogicamente dentro do estético. Podemos explicar isso da seguinte forma: se colocamos uma moldura em torno de um quadro que estamos moldando, podemos — esteticamente — fazê-la grande demais ou pequena demais. As relações e medidas, então, não são esteticamente responsáveis, não conforme as normas da harmonia da beleza.

Retrocipação ao significado aritmético. Vemos, em primeiro lugar, essa analogia na unidade estética na multiplicidade. Uma obra de arte deve envolver todas as suas partes[24] numa unidade estética. Por exemplo, pensa-se na exigência clássica do teatro: "a unidade da trama".

Além disso, vemos que a quantidade discreta expressa seu próprio significado irredutível na esfera estética: pensa-se especialmente no ritmo, que consiste, no final das contas, nos "pulsos rítmicos" discretos. Jamais podemos explicar esses pulsos distintos, discretos, sem referir-nos ao significado relacional mútuo entre o significado da harmonia e aquele da quantidade discreta. (Lembre-se, neste sentido, da retrocipação lógica no momento do pensamento.) Com isso, no entanto, damos conta do ritmo nas artes visuais e na arquitetura, e assim por diante. O ritmo da música e da poesia é mais do que "apenas" uma retrocipação, como demonstraremos adiante (veja a seção 2B).

Até aqui, estamos analisando o conceito de beleza. Agora gostaríamos de focar na ideia de estética. Esta ideia assume o significado básico geral da esfera de lei estética em sua função aprofundada, antecipatória e desveladora, em sua referência última ao significado supratemporal do belo em Cristo como raiz da nova humanidade.[25] É a beleza em sentido profundo sendo dirigida à consumação do significado. A investigação dessa ideia nos leva em primeiro lugar à mútua coerência de significado entre o aspecto estético e as esferas de lei que a seguem. O aprofundamento, ou abertura do significado básico geral da harmonia que compreendemos na ideia de beleza, é o fator dinâmico na formação da beleza, uma vez que, se a estrutura fundamental é aprofundada,

os momentos de retrocipação são implicitamente aprofundados em seu significado.

Dessa forma, encontramos no aspecto da norma estética as seguintes antecipações (antecipações que em si mesmas alcançam diretamente a plenitude supratemporal do significado).

Antecipação ao significado da retribuição.[26] Vemos essa antecipação na pesagem dos diferentes momentos um em relação ao outro. Que essa antecipação aprofunda as retrocipações em seu significado, com alguma consideração, ficará claro. Gostaríamos especialmente de apontar para o aprofundamento da retrocipação econômica (que anteriormente definimos como a exclusão dos excessos): a "exclusão dos excessos", por meio desse aprofundamento do significado, terá de "economizar", por um processo de equalização,[27] elementos que já não são julgados iguais, uma vez que esses elementos, quando medidos de forma que antecipa o significado de retribuição, não mais são julgados iguais. Assim, por meio desta consideração, pode parecer que uma parte de uma obra de arte é muito mais importante — isto é, esteticamente mais importante — do que a outra.[28] Na pintura, por exemplo, uma figura, um componente, receberá muito mais atenção que outro. A distinção aceita na história da arte entre o sintético[29] e o analítico é um estado de coisas de que podemos dar um relato mais exato como resultado desta abertura. Alguém como van Eyck, por exemplo, pinta analiticamente; cada parte é elaborada mais ou menos com o mesmo cuidado, uma vez que nenhum detalhe era mais ou menos importante para ele do que outro. Em contrapartida, alguém como Rembrandt pinta sinteticamente. Para ele, um detalhe — esteticamente falando — é muito mais importante que outro, e portanto dá mais atenção ao detalhe importante; ele o torna esteticamente proeminente. Basta observar seu conhecido *Ronda noturna* para ver isso claramente ilustrado. A partir disso, parece que a abertura do significado estético tinha progredido mais no tempo de Rembrandt do que no tempo de van Eyck. Isso não quer dizer que a arte no tempo de Rembrandt fosse melhor do que a arte anterior![30] Não podemos interpretar a ideia de abertura de maneira evolucionista!

Ademais, ao falar sobre a antecipação, ficará evidente não ser correto hiperenfatizar uma das retrocipações estéticas. Na subseção #8, adiante, mostraremos que esta será a situação se a atividade do artista procede de uma atitude apóstata do coração, em que este último está voltado para um aspecto de significado absolutizado de sua realidade temporal.

Antecipação ao significado do amor.[31] Em primeiro lugar, vemos isso aparecer naquilo que é nobre. A arte deve ser buscada no refinamento, na elevação da humanidade. O desvelamento da beleza é revelado aqui em direção ao amor ao próximo. Se uma "obra de arte" degrada o ser humano, se se torna um apelo aos instintos pecaminosos da humanidade e tenta estimulá-los, então esta antecipação assumiu uma direção antinormativa.[32] Com o desvelamento da esfera de lei estética pelo amor ao próximo, a honestidade e a sinceridade também ficam evidentes. Quando, por exemplo, numa obra de arte a escassez de ideias é "camuflada" pela "abundância de mistificação" ou pela aparência externa, então alguém está tentando puxar a lã diante de nossos olhos; o aspecto estético tem então uma relação negativa do significado do amor. A beleza da obra sem dúvida sofrerá ou será destruída por isso. Dar-se-ia o mesmo se artistas não defendessem suas opiniões, sua cosmovisão, mas tentassem sugerir que aderiram a certas ideias, embora na verdade acreditam em alguma outra coisa. Também não se faz justiça à honestidade estética se um conteúdo "feio" (que é esteticamente mau) é satisfeito por uma forma bela, e a beleza como um todo é estragada.

Antecipação ao pístico. Todo o processo de desvelamento, portanto também o aprofundamento do significado do aspecto estético do significado, é conduzido e dirigido pela fé. Música ou outra arte que seja concebida sob a orientação do ideal científico ou do ideal do Iluminismo será necessariamente diferente tanto da arte cristã quanto de uma arte guiada e desvelada por uma fé romântica no gênio. Com relação a isso, observe que Dooyeweerd chama a atenção para a rigidez que aparece sob a orientação do ideal científico porque as pessoas queriam matematizar a arte também.[33] A influência da fé neste processo de desvelamento está

claramente aparente aqui. Voltaremos a este assunto quando abordarmos o estilo.

#2 Individualidades de significado no significado estético

Acabamos de discutir o significado geral da esfera de lei estética. Entretanto, esta deve desenvolver-se nas estruturas de individualidade da realidade temporal, deve individualizar-se nas individualidades de sentido que têm de formar as funções das estruturas modais nas diversas estruturas de individualidade. Portanto, encontraremos na esfera de soberania estética as individualidades de significado que formam as funções da estrutura modal das estruturas de individualidade, que pertencem aos tipos fundamentais de animais, plantas e assim por diante. Essas estruturas de individualidade tomadas em conjunto, no entrelaçamento com o *Umwelt*, formam no significado estético a individualidade de significado da beleza. As estruturas de individualidade qualificadas nos aspectos normativos também têm suas funções de estrutura modal aqui. Assim, vemos aqui as individualidades de significado das estruturas da família, do Estado etc., bem como daquelas das interligações sociais sintéticas. As estruturas-concretas que são objetivamente qualificadas num dos aspectos normativos também têm funções estruturais modais dentro deste aspecto estético, por exemplo, símbolos, coisas pisticamente qualificadas etc.

Entretanto, em primeiro lugar estamos interessados em arte, na obra de arte. Obras de arte são estruturas objetiva e esteticamente qualificadas que têm uma função histórica fundante. Pertencem ao tipo radical: obra de arte. (Um tipo radical é aquele princípio estrutural que governa, embora apenas modalmente, as estruturas que abarca, conforme as funções radicais.)

O significado básico geral individualiza-se primeiro nas individualidades de significado das diferentes artes. Essas individualidades de significado formam as funções-guias dos princípios estruturais dos diferentes genótipos. Estes se individualizam mais uma vez naqueles que formam as funções líderes dos sub-genótipos.

Uma vez que as estruturas pertencentes a este genótipo são todas historicamente fundadas, todas as individualidades de significado mencionadas, e portanto também as funções-guias em questão, terão um caráter retrocipativo fundante.

Abaixo gostaríamos de apresentar esquematicamente os diferentes genótipos e sub-genótipos:

Tipo radical	Genótipo	Sub-genótipo	Estrutura fundamental
Obra de arte (estrutura concreta objetiva)	Arte visual	Arte tridimensional	Materiais fisicamente qualificados (por exemplo, bronze, mármore etc.)
		Arte bidimensional	A estrutura da imagem é fundamentada encapticamente (nos materiais) na tinta e na tela
	Dança	—	Estrutura bioticamente qualificada do corpo humano
	Teatro	—	Como na dança
	Arte literária	Prosa	A estrutura dos sons desvelados na qual a estrutura simbólica da linguagem se fundamenta
		Poesia	
	Música	Música vocal	Os sons, isto é, a estrutura desvelada do som
		Música instrumental	

A sequência das artes no diagrama é totalmente arbitrária; não se deu alguma preferência a nenhuma das artes.

Em 2A, #3 adiante, deter-nos-emos nos diferentes genótipos, ao passo que em 2B concentrar-nos-emos mais longamente na estrutura da música. Ali, discutiremos também as estruturas fundamentais apresentadas sumariamente na última coluna.

#3 Estilo

Estilo é uma das mais proeminentes qualidades de qualquer obra de arte. Já nos referimos ao estilo como a retrocipação da esfera estética à histórica. O estilo funda-se (como o significado básico geral da esfera estética) em todas as retrocipações às esferas cosmicamente anteriores, ao passo que aquelas retrocipações às esferas pós-históricas são, por sua vez, fundadas no estilo. Dessa forma, percebemos que, atualmente, a arte barroca amiúde nos transmite a impressão de algo excessivamente tumultuoso;[34] entretanto, para as pessoas daquele período, ela correspondia ao seu gosto,[35] ao passo que poderiam referir-se à arte moderna como vazia e demasiado frugal.

Que o estilo é de fato uma analogia histórica fica evidente a partir do fato de que o estilo é o modo como os princípios da norma estética que estão ancorados na ordem divina do mundo são positivados em certo período. O estilo, portanto, dá uma resposta à questão de como as normas estéticas são formadas em certo período (originalmente um momento histórico).

Quando o significado básico geral de uma esfera de lei se aprofunda em seu significado, os momentos que hão de ser positivados também são implicitamente aprofundados, e assim o processo de desvelamento terá uma profunda influência na positivação.

Já vimos isso na discussão da antecipação jurídica na seção anterior. Agora, guiados pela função estética em seu desvelamento, as funções pré-estéticas também são desveladas. As individualidades de significado nas esferas de lei “entre” o estético e o histórico são positivadas em base histórica, cuja positivação é guiada, entretanto, pela esfera estética (uma vez que é a função líder de uma obra de arte). A positivação das normas nas diferentes

esferas de lei estará, portanto, em “correlação” com aquelas do significado estético.[36] Consequentemente, quando investigamos um estilo particular, não terminamos quando estudamos a esfera estética em sua forma positiva, uma vez que o modo como as formas são positivadas nas outras funções também precisa ser investigado. Uma obra de arte é mais do que a função estética sozinha. (Alguém também tem de pensar neste sentido acerca da coerência intermodal do significado dentro da estrutura.)[37]

A investigação das funções estruturais não estéticas da obra de arte é obviamente a tarefa da ciência da arte. Portanto, essa investigação terá de incluir um estudo da “forma”,[38] entre outras coisas. Embora não possamos atribuir ao estilo a maneira como as funções estruturais não estéticas são positivadas, uma vez que o estilo aparece em sentido próprio somente dentro da esfera estética de lei, poderíamos, todavia, dada a relação direta entre a positivação nas esferas de lei estéticas e não estéticas, grosseiramente ampliar a definição supracitada da seguinte maneira: o estilo é uma exigência normativa requerida por uma obra de arte em um período particular.

Uma vez que a positivação, como defendemos acima, é dependente do processo de desvelamento, teremos de investigar a influência do desvelamento no estilo. Desvelamento e positivação fundamentam-se no desenvolvimento histórico conduzido pela direção e com a cooperação social de artistas sucessivos como os principais artífices da história. O processo de desvelamento é guiado pela função de significado pística. Ilustraremos um pouco disso com mais profundidade com os exemplos a seguir.

Na Idade Média, toda a Europa estava permeada pelo ideal de uma igreja que abarcava todas as esferas da vida e de uma vida que era centrada em Deus. Isso encontra sua expressão no estilo. Pense, por exemplo, nas igrejas góticas com seu verticalismo, em que virtualmente todo o edifício da igreja é um símbolo da posição central da igreja, e Cristo, exaltado no coração do povo numa visão teocêntrica da vida e do mundo. A glória da igreja é expressa nos edifícios da igreja barroca da Contrarreforma. Em contraste, as igrejas protestantes claramente expressam a centralidade da palavra de Deus, cumprida em Cristo.

Na arte da Renascença, encontramos dois momentos ou ideais em ação. Primeiro, há liberdade, como no desejo faustiano desenfreado por liberdade e potencial ilimitados; segundo, a racionalização do estilo como no classicismo estritamente observado e racionalmente determinado.[39] Como o passar do tempo, esses ideais, que ainda mantêm um ao outro em equilíbrio na Renascença, crescem cada vez mais, separadamente, até que no período barroco aparecem como duas entidades, uma ao lado da outra, que não podem conectar-se. Compare, por exemplo, o estilo de Bernini com o clacissimo palladiano. Esses dois polos naturalmente não se postam totalmente livres um do outro, e portanto os elementos barrocos ocorrem também em Palladio. Nestes dois ideais, reconhecem-se imediatamente os dois polos opostos na visão de mundo e da vida humanista, a saber, os ideais de personalidade e de ciência (matemática). Entretanto, não investigaremos seu desenvolvimento posterior.

Precisamente aqui, contudo, é evidente que as pessoas não podem ignorar de modo permanente as normas impostas pela ordem divina do mundo. Apesar de si mesmos, todos os grandes artistas foram além das limitações das normas[40] positivadas parcialmente por sua própria ação, uma vez que a “vida” não se permite ser forçada numa camisa de força de visões falsas da realidade. Se realmente queriam criar obras de arte, tinham de aderir a leis da estrutura da realidade temporal, quisessem ou não. Discutiremos isso adiante na próxima seção.

A característica mais visível da arte moderna é sua grande “frugalidade”. Vemos esta frugalidade, esta renúncia de todo excesso, na forte estilização da arte moderna. Podemos rastrear esta frugalidade e estilização a um esforço pelo funcionalismo, que é a consequência do desvelamento num sentido pragmático, por meio do qual tudo vem a cair sob a orientação de uma ideia (econômica) de “funcionalismo”. Como “polo oposto”, vemos a tendência mais puramente irracionalista, que ocasiona os muitos “ismos” na arte contemporânea que não reconhecem nenhuma norma permanente, enquanto cada artista alega ser capaz de criar um estilo próprio, à parte de qualquer desenvolvimento histórico, e ser capaz de determinar por si mesmo a norma para a arte e a

beleza. Tanto o polo irracionalista quanto o pragmático estão arraigados na visão vitalista da vida e do mundo.[41]

Embora tenhamos dito que o estilo era a exigência normativa para o "como" de uma obra de arte num período particular, e embora tenhamos enfatizado que isso de fato quer dizer que leis são positivadas, jamais podemos esquecer que o artista, como sujeito, assume uma posição própria com relação à lei. Wagner, por exemplo, positivou um estilo como o principal artífice da história, e muitos compositores têm trabalhado naquele estilo; ainda assim, Richard Strauss, Bruckner, Sibelius e outros têm seu "próprio" estilo, seu próprio comportamento subjetivo dentro da norma positivada.

A formação de um estilo ocorre por meio de artistas sucessivos, figuras de destaque e suas respectivas "escolas", em colaboração social. A continuidade do estilo é obtida por dois fenômenos históricos: tradição e progressão.

Dissemos que o estilo é o modo como as normas são positivadas. Devemos agora dirigir nossa atenção aos fatores que têm influência na positivação das normas da arte. Já discutimos, acima, a influência da fé, da esfera terminal transcendental da ordem do mundo, no processo de desvelamento e assim na positivação. (Não precisamos insistir no fato de que a fé, como função temporal da existência humana, recebe sua orientação da escolha da atitude religiosa no coração da personalidade humana total.)

O que agora nos perguntamos é se podemos de fato falar de arte italiana, holandesa, alemã, indiana ou chinesa.[42] Na resposta a essa pergunta, temos de concentrar-nos especialmente nos fatores políticos e bióticos. A influência desses fatores externos é tão grande precisamente porque a positivação pelos artistas se dá em colaboração social. Esta colaboração social ocorre em todos os tipos de relações interindividuais diferentes, sobre as quais relações intercomunais e outras relações interindividuais terão grande influência. Ilustraremos isso também com alguns exemplos.

Já mencionamos a influência da comunidade organizada do Estado como sendo muito abrangente. Que (geralmente) possamos ver a unidade de estilo dentro do território de um país (*staat*), que possamos falar de um estilo nacional específico, é possibilitado pela

influência intensamente integradora do Estado. Em primeiro lugar, gostaríamos de referir-nos à influência sobre o biótico. A coesão biótica das gerações dentro do território de um país dá origem a um tipo político-nacional. Pois o ser humano consiste numa série de estruturas que formam os fundamentos umas das outras. Aqui, concentramo-nos na estrutura biótica. O tipo político-nacional supracitado é um tipo de variabilidade biótica que ocorre por meio da influência do político. Essa estrutura biótica é, conforme a natureza do caso, uma estrutura desvelada, que é imediatamente evidente se percebermos que estamos falando de um tipo "político-nacional", o que indica um desvelamento conduzido pelas diferentes funções da estrutura da comunidade organizada do Estado. Afinal de contas, uma estrutura nacional (*staatstructuur*) (subjetiva) veio à existência com base no poder historicamente desenvolvido ou adquirido, o que uniu esta nação (*volk*).[43]

Diretamente fundado no biótico está o psíquico, em sua individualidade de significado do sentimento nacional de solidariedade.[44] É exatamente este sentimento de solidariedade que tem grande influência nas relações interindividuais dentro da comunidade organizada do Estado. A unidade de língua, que se origina sob a influência integradora da instituição do Estado, é também muito importante com relação a este sentimento de solidariedade.

Mas o Estado também intervirá "diretamente" de maneira integradora. Basta pensar nos projetos comissionados pelo Estado, o estabelecimento de academias e museus de arte pelo Estado e assim por diante. Conquistas também têm grande influência, uma vez que elementos do estilo do território conquistado exercerão influência sobre o estilo do próprio país. Um exemplo contundente disso é a arte dos romanos que foi fortemente influenciada pela dos gregos, a quem tinham conquistado.

Vemos uma ilustração clara disso também na arte italiana do Renascimento. Em relação àquele tempo, podemos falar com razão dos estilos típicos (especialmente na arte da pintura) de Siena, de Florença, de Veneza, de Roma, de Ferrara e de outras cidades. E ainda assim vemos nestes estilos certa unidade. Estamos lidando aqui com duas influências contraditórias: fragmentação política,

como oposta à unidade da “raça”, e um sentimento de solidariedade, baseado nele. Podemos com grande probabilidade atribuir este último às consequências da influência integradora do Estado romano no tempo em que a Itália ainda era uma unidade. O sentimento de solidariedade aqui ocorre especialmente naqueles que sabem que são portadores da mesma “cultura”. Que os italianos sentiam esta unidade apesar da fragmentação é claramente comprovado pelo fato de que, sobretudo no século XVI, eles procuraram e encontraram uma língua que fosse a mesma em toda a Itália.[45]

Também podemos mencionar a igreja como fator que “estimulou a unidade” na Itália naquele período. Isso ilustra a influência integradora da comunidade pisticamente qualificada institucionalizada da igreja, uma influência que é também visível na unidade de fé, unida numa denominação, que é uma influência muito importante que tornou possível que as ideias e a arte da Renascença se difundissem pela Europa tão rapidamente. Pois na Europa a igreja realmente tinha “integrado” certa unidade que, mesmo quando a igreja e a monocultura cristã da Idade Média estavam se deteriorando, possibilitou a rápida difusão. (Os Bálcãs, que são ortodoxos gregos, estavam fora da unidade europeia de estilo [renascentista].) A antiga unidade sob o império romano provavelmente também terá contribuído para o sentimento de solidariedade do Ocidente.

Quando a Itália mais tarde torna-se uma entidade política, já não faz sentido distinguir entre os diferentes estilos das cidades; pode-se então falar legitimamente de um estilo italiano.

Quanto a isso, também gostaríamos de mencionar as importantes diferenças entre a arte do Norte e a arte do Sul dos Países Baixos. Compare, por exemplo, Rembrandt com Rubens.

Do mesmo modo, poderíamos explicar as razões da existência de diferentes estilos em outros países, como a Alemanha, a França, a Inglaterra, a Rússia, a China, o Japão, e assim por diante.

Só raramente nos depararemos com a situação em que, no contexto de um único Estado, vemos dois (ou mais) modos diferentes de positivação das normas. Tais diferenças, em geral,

serão rastreáveis a diferenças na tipicalidade biótica. Um exemplo bem típico são os Estados Unidos da América, onde encontramos uma música especificamente afro-americana e uma caucasiana (europeia) existindo paralelamente uma à outra. Perguntamo-nos se podemos de fato falar do afro-americano como um tipo político-nacional. Sim, o aspecto biótico é também desvelado aqui; ele aponta numa direção transcendental rumo ao aspecto histórico, visto que os afro-americanos que se uniram em solo americano pelo poder da espada do comércio de escravos economicamente qualificado misturaram-se intensamente e de fato formaram um tipo afro-americano tipicamente nacional. Discutiremos os fatores integradores para a formação de sua arte musical própria e de outras matérias importantes, apresentando um suporte para essa situação com maior profundidade na seção #11 adiante. Que os afro-americanos nos Estados Unidos sejam realmente um tipo político-nacional se segue também do fato de que eles se distinguem não apenas do povo negro da África, mas também do povo negro de outras partes da América. Seu sentimento de solidariedade baseia-se em grande medida neste fundamento: afro-americanos sentem-se cidadãos dos Estados Unidos, mas, ao mesmo tempo, definitivamente negros. Este é um fator importante na origem de uma arte norte-americana negra idiossincrática, e é ademais fortalecido pela assim chamada linha de cor:[46] a posição típica da comunidade afro-americana origina-se na esfera do substrato do juízo emocional psíquico,[47] que surge da objetivação da estrutura biótica no aspecto psíquico. Eles têm suas próprias igrejas, associações, bairros, sim, até mesmo seus próprios regimentos. E em seu próprio “contexto” eles positivaram suas normas para a música, que dirigem sua própria música. Nos Estados Unidos, vemos, por assim dizer, duas integrações, lado a lado: uma entre os brancos americanos e outra entre os negros americanos.

Além dos fatores discutidos até aqui, pode haver outros que têm influência na positivação e desenvolvimento das normas da arte e do estilo. Não nos prolongaremos mais nessas questões aqui. Mas, para mencionar algumas, há fatores econômicos (pense na “era de ouro” holandesa, que era também “dourada” no reino da

arte); clima (especialmente sua influência na positivação das normas da arquitetura); material disponível (o uso de outros materiais provoca a variabilidade de tipos: compare, por exemplo, prédios de tijolos nos Países Baixos com os prédios de mármore na Itália); a influência da língua anteriormente mencionada etc. Hoje, testemunhamos a tremenda influência integradora dos métodos de comunicação mais simples. Basta pensar no rádio, no gramofone, no filme, no aeroplano etc., para perceber que os diferentes estilos terão cada vez mais influência uns sobre os outros por meio desta comunicação intensificada,[48] uma vez que virão à existência relações interindividuais que eram mais difíceis ou totalmente impossíveis no passado, por exemplo, em concertos de rádio.

Não precisamos mencionar que, junto com o progresso da integração, dar-se-á uma diferenciação contínua. Não prolongaremos esta discussão.

#4 O artista

Fomos confrontados na seção anterior com a influência da fé e da visão de mundo na positivação da norma. O ato de positivação sempre se dirige à positivação de normas e leis. A questão agora é se, por meio desta positivação, uma forma positiva é dada às normas instituídas em princípio na ordem divina do mundo ou se as leis são positivadas em conflito com essas normas. Os sujeitos[49] nas esferas normativas podem subjetivamente violar as normas dadas por Deus, mas não podem libertar-se delas; não seria possível para elas “criar” algo que não fosse determinado e limitado pela ordem divina do mundo, visto que neste caso seria feito algo que é independente da lei, autônomo, autossuficiente. Isso não é possível pela simples razão de que, se algo é autossuficiente, já não mais existe na esfera de significado; torna-se sem sentido, isto é, “não na esfera de significado”; cai no nada, na “pura fantasia”. Somente o “Senhor dos Exércitos”, que é o doador de significado, existe fora da esfera de significado.

Como já dissemos, dar-se-á uma forma positiva às leis por meio da positivação. Se uma lei a que se dá uma forma positiva não obedece à lei divina, com a norma instituída na ordem do mundo, então esta lei positivada torna-se uma “lei do pecado e da morte”.

Sejamos gratos pelo fato de que, em sua graça preservadora, Deus fez as coisas de tal modo que, apesar do fato de muitos positivadores importantes da norma pertencerem ao mundo-em-antítese, coisas verdadeiramente belas ainda podem ser feitas, a verdadeira arte ainda existe e que, apesar da predominância de uma fé apóstata, as normas ainda podem ser positivadas de modo que estejam em harmonia com as normas instituídas na ordem cósmica do mundo.

O artista individual está sujeito, talvez também por sua própria atuação, às normas positivadas. Assim, a direção pessoal da fé, ou antes a escolha religiosa pessoal que existe no coração de um artista subjetivo específico também terá influência sobre seu trabalho criativo; pois o sujeito é livre sob a lei, é verdadeiramente sujeito (não um caso especial da lei, ou algo do tipo).

Assim, deparamos com várias possibilidades. Considere primeiro o caso de artistas que querem basear toda a sua atividade criativa numa teoria da arte ou numa teoria estética. Uma vez que esta é uma ciência teórica que, portanto, procede por abstração da sístase da realidade temporal, os artistas nunca podem usar o método, mas, no máximo, apenas os resultados. No entanto, se a teoria é baseada numa falsa visão da realidade, sua influência pode ser desastrosa. Este também é o perigo de muitas instituições artísticas modernas que são "concebidas num gabinete".[50] Podem-se encontrar bons exemplos disso discutidos em *Nieuwere architectuur*, de J. J. Vriend.[51] O cubismo desejava aplicar o método da ciência. Buscava retratar o "conceito" das coisas em vez da "aparência natural aleatória". Era intensamente orientado pela matemática em sua busca pelos "valores eternos, duradouros", em contraste com as formas transitórias da natureza.[52] Queria apresentar o geral e não o particular, em parte em reação ao que o Romantismo e, especialmente, o Impressionismo tinham produzido. Que os artistas que trabalhavam nesta direção geralmente tenham conseguido criar verdadeira beleza deve ser explicado pelo fato de que, apesar de si mesmos, eles nunca conseguiram ser totalmente coerentes com sua teoria. No final, o único resultado é que eles se tornaram um fator importante nas muitas influências que levaram e ainda levam a uma nova positivação da norma e consequentemente

à formação de um novo estilo. Quanto a isso, também gostaríamos de remeter ao que foi dito na seção anterior acerca da arte moderna.

Felizmente, quando artistas criam, criam “ingenuamente”, muito embora, é provável, tenham uma forte experiência ingênua esteticamente desvelada. Portanto, com base em sua intuição ingênua, eles com frequência “fazem corretamente o que sua teoria lhes ensinava a fazer de modo incorreto”. Quanto maior o artista, melhor sua intuição desenvolvida sentirá as normas, e menos influência visões de mundo e teorias falsas terão sobre ele. Portanto, lemos em *Muziekgeschiedenis* [História da Música] de Bernet Kempers:[53] “Jamais se deve esquecer que há uma considerável diferença entre as teorias de Wagner e sua prática. Sua música é muito mais rica, mais interessante e mais espontânea do que suas teorias amiúde intelectuais e frias. O artista Wagner, felizmente, foi mais forte do que o esteta, e em geral seus momentos mais sublimes encontram-se ali, onde mais intensamente contradiz sua teoria”.

É por isso também que, se se quer estudar certo período estilístico, é necessário procurar os exemplos mais claros nos artistas menores. Pois eles seguirão as normas positivadas de modo mais servil, justamente porque terão uma “personalidade estética” mais fraca e acrescentarão menos de sua própria personalidade a elas; não serão modeladores importantes da história.

No entanto, não é imperativo e nem sempre é o caso de que artistas baseiam-se numa teoria da arte. Ao contrário, em geral eles serão “ingênuos” como artistas criativos e nem mesmo pretenderão basear sua obra numa teoria. Reconhecerão intuitivamente que a beleza e a atividade de criar a beleza não podem ser substituídas por uma teoria. O fato de a filosofia e a estética terem trabalhado no século XX com todos os tipos de interpretações de pensamento nominalista que ignoravam a realidade dada contribuiu, claro, para o fato de essas ciências terem-se tornado desacreditadas. Enquanto as teorias da arte não tentam de fato descrever o que se dá na experiência ingênua, a experiência ingênua constantemente resistirá aos esforços para impor todos os tipos de interpretações intelectuais sobre a realidade. No caso de artistas que não se baseiam em

nenhuma teoria, sua visão da vida e visão do mundo naturalmente terão influência em sua arte e, em geral, na positivação da norma, exatamente como no caso daqueles que de fato tentam aplicar teorias. Pois a escolha religiosa no cerne de nossa existência temporal, que determina nossa visão de mundo e da vida, determina a direção de tudo que fazemos subjetivamente, incluindo a direção de nossa fé. E esta fé guia todo o processo de desvelamento e de positivação, como já mostramos na seção anterior. A visão de mundo e a vida individual de artistas, naturalmente, com exceção do modo supramencionado, terão uma grande influência em sua escolha de assunto. Deve-se pensar nesta conexão de Hendrik Marsman, cuja perspectiva vitalista da vida é fortemente revelada em seus poemas.

#5 A imagem fantástica intencional e a inspiração

Mais adiante, olharemos as estruturas em profundidade. Entretanto, já estipulamos que obras de arte são estruturas concretas objetivas esteticamente qualificadas; a função guia é, portanto, uma função objetiva estética. Perguntamo-nos agora se a subjetividade estética do artista é objetivada nesta função objetiva.[54] Temos de responder a esta questão de modo negativo, porque é impossível que um sujeito funcionasse como objeto dentro de uma e mesma esfera. Como então se dá a função objetiva, uma vez que é, afinal, o resultado da formação subjetiva do artista? A situação é a seguinte: [55] artistas desenham subjetivamente seus conceitos. Esses conceitos são objetivados com base na imagem fantástica (psíquica). Temos agora estruturas objetivas esteticamente qualificadas intencionais (isto é, somente na “mente” do artista, pois ainda não existe em ato). Essas imagens fantásticas devem agora ser atualizadas, objetivadas pelos artistas, numa atividade de formação historicamente controlada. Obras de arte de genótipos, que não podem ser objetivadas permanentemente, são elaboradas pelos artistas numa estrutura simbólica; voltaremos a este ponto com mais detalhes adiante (veja a seção 2A).

Os conceitos subjetivos supramencionados, que são portanto objetivados em imagens fantásticas intencionais, são idealizados pelos artistas quando estão inspirados. Assim, o que é inspiração?

[56] Não seria outra coisa que não a intuição? De fato, pela intuição[57] tornamo-nos cosmologicamente conscientes de que os diferentes aspectos de significado da realidade temporal são parte de nós, portanto também o aspecto estético. Na intuição pré-teorética, também vivenciamos cognitivamente a diversidade modal de significado, embora sem conhecimento distintivo articulado, sem conceptualização distinta das modalidades de significado. Consequentemente, os artistas por meio da intuição se tornam conscientes de possuir uma função estética, pela qual se lhes é possível ver a beleza de diversas (teoricamente todas) estruturas objetivas no cosmos criado e das coisas formadas por nós numa base histórica por meio da atividade humana em submissão às normas dadas por Deus. De tudo isso, fica claro que a inspiração é baseada na intuição, uma vez que, sem uma consciência cosmológica da coerência temporal do significado e da diversidade de significado, a inspiração não teria "domínio" da realidade. Mostramos claramente na seção anterior que a intuição de um artista será uma intuição desvelada e aprofundada. Pois mesmo se a inspiração está fundada no aspecto psíquico, ela pressupõe "a vontade da forma".

O que é essencialmente dado por si mesmo (na intuição pré-teórica) nunca é o que é essencialmente representado (ou que é incorporado na imagem fantástica intencional). Um conceito esteticamente responsável só é possível no desvelamento, abertura e aprofundamento estético do que foi dado na intuição pré-teórica. [58] Assim, *inspiração é ter conhecimento de um modo particular do estado estético das coisas, das normas na modalidade de sentido estética.*

Decerto estamos cientes de que com isso não discutimos exaustivamente o importante problema do que é inspiração. Entretanto, não é possível explicar teoricamente por que a inspiração de um artista particular se expressa assim, de tal maneira, e em tal e tal gêneros, uma vez que, para determinar isso, teríamos de aprofundar-nos no assunto. Ainda assim, a inspiração, se não fosse estruturalmente construída na ordem do mundo, tampouco teria existência subjetiva. E a tarefa do pensamento teórico é precisamente abordar a estrutura (no sentido mais amplo

da palavra) de tudo que é temporal em sua forma normativa e sistemática.

Artistas são gênios estéticos no sentido de que, como sujeitos estéticos, são dotados conforme as normas desta esfera de lei com uma subjetividade instrumental particular. Eles têm um dom excepcional de objetivar sua intenção. Naturalmente, os artistas devem ter controle de uma técnica altamente desenvolvida[59] a fim de objetivar, de realizar sua imagem fantástica intencional.

O motivo para conceber uma imagem fantástica pode ser:

1. O artista tem uma percepção psíquica de um objeto psíquico (por exemplo, uma paisagem, um animal, um corpo humano bonito), que ele objetiva esteticamente e então se torna a ocasião de conceber uma imagem fantástica; esta o inspira a fazê-lo. Esse será o caso na maioria das vezes nas artes visuais.
2. A estrutura qualificada por um dos aspectos de sentido normativo também pode ser a ocasião, como o amor, uma pintura, a terra natal de alguém, uma cidade, e assim por diante. Muitas vezes este será o caso na literatura, bem como na arte dramática e na música programática.
3. Um momento psíquico (subjetivo) original pode ser a ocasião. Desse modo, o próprio humor do artista, ou o de outra pessoa, pode ser esteticamente objetivado. Com frequência encontramos isso na arte literária (especialmente na poesia lírica) e na música. Fantasia “pura” também pode ser uma causa. Pense nos contos de fadas, e em livros de “fantasia” como *Ela, a Feiticeira*, de Rider Haggard etc.

   O momento psíquico subjetivo é logicamente objetivado para este propósito (deve-se, afinal, distingui-lo de outros “estados de espírito”), por meio do qual as esferas antecipatórias lógicas daquele momento são abertas sob a orientação lógica funcional. Em seguida é historicamente objetivada da mesma maneira, e então simbolicamente, socialmente e economicamente, tudo dirigido e orientado pela função estética do artista. Por fim, é esteticamente objetivada, e quando este momento tem em seu caminho um objeto estético, então o artista pode conceber seu conceito subjetivo

e objetivá-lo de novo na imagem fantástica intencional. De fato, os exemplos em questão com frequência ocorrerão simultaneamente e estarão mutuamente entrelaçados.

4. Como quarta possibilidade, vemos que o artista também pode projetar “diretamente” sua imagem fantástica, sem nenhuma razão extra-estética. Encontramos isso, por exemplo, na decoração abstrata e na música absoluta. Não faz diferença se o artista, trabalhando nas artes que não podem ser objetivadas permanentemente, representa isso simbolicamente ou atualiza-a imediatamente (improvisação).

#6 O espectador de arte

Os espectadores de arte têm a posição de sujeito em todas as esferas normativas de lei em relação às funções objetivas da obra de arte, que eles desvelarão (ou abrirão, no sentido de atualizar). Se a obra de arte pede uma atualização subjetiva (por exemplo, a música), uma relação interindividual esteticamente qualificada existirá entre o(s) executor(es) e os ouvintes. Nisto, um sentimento de solidariedade ocorrerá, ou seja, eles se conhecerão como portadores da mesma cultura.[60]

A exigência normativa colocada sobre o espectador de arte é abrir-se para a arte a ser vista. Esta “abertura”, que se dá em base histórica, deve ser conduzida pela função estética subjetiva (desvelada).

Aqui encontramos uma situação muito importante. Visto que, em qualquer período particular numa nação particular, a positivação das normas em diferentes esferas de lei é orientada pela mesma crença para todos, emanando de uma atitude religiosa de coração similar[61] e baseada no desenvolvimento compartilhado daquela civilização, embora naturalmente a relação de significado intermodal das diferentes esferas de lei seja também muito importante, a positivação da norma em diferentes esferas de lei e para diferentes estruturas será bem estreitamente relacionada. Se somos “membros” de certa cultura, não é difícil abrir-nos para a arte pertencente a essa cultura. Afinal de contas, a arte não está separada de outros aspectos de significado e estruturas da realidade temporal, mas forma uma sístase com elas.[62] Se

conhecemos as normas das diferentes áreas da vida numa cultura, não nos surpreenderemos com as normas de sua arte. Não é assim, entretanto, se nós [os europeus] tentamos familiarizar-nos com a arte de uma cultura que é alheia a nós (por exemplo, a arte indonésia, chinesa etc.). Neste caso, devemos primeiro observar o todo da cultura, todos os tipos de momentos daquela cultura, antes que possamos abrir-nos à sua arte e compreendê-la de modo amplo. Precisamos saber como as normas são positivadas na outra cultura. Precisamos levar em conta esta diferente positivação da norma na avaliação de sua arte. Jamais podemos aplicar nossas próprias normas a ela, as normas como são positivadas em nossa "própria" cultura! Somente quando sabermos como as normas são positivadas na outra cultura poderemos julgar o calibre estético de suas obras de arte; somente então poderemos julgar em que medida essa arte satisfaz as exigências normativas embutidas na ordem divina do mundo (uma vez que a positivação é, afinal de contas, o dado de uma forma positiva das normas ditas).

Precisamos especialmente tomar nota do que foi dito acima no julgamento da arte de uma cultura primitiva. Dedicaremos a este tema uma seção à parte.

Quanto ao que foi dito no início desta seção, queremos citar Dooyeweerd: "Para compreender a realidade objetiva desta obra de arte, o observador deve contemplá-la como a realização objetiva estrutural da concepção estética subjetiva do artista. Ele deve de fato possuir uma fantasia estética reprodutiva, ao fim da qual sua visão estética natural deve ser desvelada e aprofundada".[63] Veremos na seção a seguir que uma crítica construtiva, indiretamente uma teoria estética, pode levar a um bom desvelamento. Evidentemente, está claro que as mesmas normas se aplicam tanto a críticos quanto a espectadores de arte. Ademais, uma vez que os críticos têm uma tarefa muito responsável porque têm de testar uma obra de arte conforme as normas e seu julgamento pode ter grande influência, eles precisarão atender muito estritamente as normas; as exigências normativas postas sobre eles serão muito mais pesadas.

#7 Crítica de arte

A estética é muito importante para a crítica de arte. Sem uma determinação teórica dos momentos que precisamos buscar na arte — uma teoria estética —, não podemos conseguir nenhum avanço em nossa crítica além de clichés. Fica bem claro que a ideia cosmonômica é importante para a estética, e assim também para a crítica de arte, quando consideramos o irracionalismo. Irracionalistas jamais podem dizer: “Isso é bonito ou feio”; só podem dizer: “acho que isso é bonito ou feio”.[64] Por sua premissa básica, eles abrem mão da possibilidade de uma crítica universalmente válida. Só aqueles que reconhecem que a arte está presa pelas normas podem oferecer uma crítica. Para este propósito, eles precisam saber o que são as normas (que, em estética, ao menos em princípio, terão de ser lidas a partir da ordem divina do mundo). Eles podem então “confrontar” uma peça de arte individual com essas normas e assim chegar a um julgamento geralmente válido. O gosto pessoal não tem de ter influência aqui; maior ou menor grau de desvelamento obviamente terá influência.

Como já observamos, críticos que querem confrontar uma “peça” individual com as normas devem ter-se aberto amplamente à obra de arte que há de ser criticada. Um conhecimento abrangente do estilo é necessário, e eles também devem ter estudado as outras artes e toda a cultura da qual procede o trabalho artístico que será criticado.

Alguém que adote o ponto de vista da filosofia da ideia cosmonômica tem de reconhecer a existência de normas. Uma crítica que consista de clichés ou observações indefinidas não serve a nenhum propósito, visto que carece de validade geral. Obviamente, uma crítica baseada numa ideia de lei diferente daquela da filosofia da idea cosmonômica pode conter muitos elementos de verdade.

Uma boa crítica, isto é, baseada em boa estética, pode ter grande influência sobre os criadores bem como sobre os executores, já que aponta para os momentos que podem ser melhorados. Uma boa crítica é especialmente importante para amantes de arte. Por meio de tais críticas, eles podem receber orientação e direção em suas opiniões sobre arte, sua apreciação da arte e sua visão crítica da arte.

A partir do que discutimos aqui também está claro que uma crítica puramente destrutiva não tem valor.

#8 Arte cristã

Por arte cristã, não nos referimos essencialmente à arte eclesiástica.[65] Arte cristã é a arte concebida, e cujas normas são positivadas, sob a orientação da fé cristã que procede de uma atitude religiosa dirigida para Deus e para Cristo. Portanto, somente se os corações estão verdadeiramente em Cristo podemos esperar arte cristã. Discutimos a arte cristã ao considerar a arte da Idade Média na seção #3 deste capítulo, não porque esta é sobretudo arte eclesiástica, mas por causa da atitude cristã dirigida a Deus. Nenhuma arte pode ser verdadeiramente cristã, mesmo se empregada para construir igrejas ou retratar Cristo na cruz, a menos que a exigência supramencionada seja atendida. Não podemos, portanto, referir-nos à maior parte da arte do Renascimento como arte cristã, muito embora muitos "temas cristãos" sejam representados, porque essas obras foram feitas sob a influência do ideal humanista de personalidade (ou do ideal científico nele baseado).[66]

Portanto, a arte cristã tem de atender a dois requisitos: as normas devem ser positivadas sob a orientação da fé cristã, em submissão à lei dada por Deus, e os artistas devem deixar-se conduzir na concepção de sua arte por esta fé, sua atividade criativa deve encontrar raízes nesta escolha de posição religiosa em que o coração se dirige a Deus, que se revela a nós por intermédio de Cristo. Ora, se um artista ou um grupo de artistas faz obras de arte conforme as normas que são positivadas em seu tempo — pois eles nem podem nem devem romper a continuidade histórica no desenvolvimento estilístico nem ignorar as normas em sua forma positivada — enquanto vivem e trabalham a partir de uma visão cristã do mundo e da vida, então aquilo que é híbrido, que dá muita ênfase à rebelião contra Deus, será indubitavelmente suavizado e encontrará pouca ou nenhuma expressão em sua arte. Se uma atitude similar tivesse de ser buscada ao longo de várias gerações e se tivesse de ter a oportunidade de formar sua própria tradição, então poderíamos esperar uma arte cristã, uma vez que no

desenvolvimento histórico contínuo a positivação teria acontecido sob a orientação da fé cristã. Vemos algo disso na arte holandesa do século XVII, que é a razão por que é difícil para nós falar de "Barroco" em relação à arte dos Países Baixos do Norte naquele período, como o fazemos com relação à arte nos países mais ao sul.

Os cristãos não devem fazer-se culpados de absolutizar um dos aspectos de significado da realidade temporal. Na prática, tal absolutização sempre fica evidente na hiperacentuação da esfera de lei absolutizada, que causa suas antecipações e retrocipações nas outras esferas de lei também demasiado acentuadas.[67] Como resultado, uma obra de arte se tornará um tanto desequilibrada. Assim, o Romantismo queria transformar a beleza em algo psíquico (o que em nossa terminologia diríamos que eles procuravam a beleza exclusivamente na antecipação estética no aspecto psíquico). Entretanto, em obras de arte românticas, vemos — e nisto tinham mesmo se submetido à ordem cósmica do mundo — que eles hiperenfatizavam a retrocipação psíquica no aspecto estético. E aqui é necessário procurar a explicação de por que a arte não cristã não satisfará plenamente o amante de arte sério em longo prazo. Então, vemos também que aqueles geralmente reconhecidos como os maiores entre os artistas, como Bach, Rembrandt, van Eyck etc., eram artistas cristãos, que em suas obras fizeram justiça a todos os aspectos do estético. Não é assim que, sem negar suas qualidades excepcionais, muitos acham a arte da Renascença italiana meio "fria"? De outro lado, eles estão cheios de admiração pela arquitetura e pela escultura góticas, que, a despeito de seu amplo uso do ornamento e da decoração, são raramente referidas como "exuberantes", como regularmente acontece com relação ao Barroco. Esta avaliação não vem apenas do lado cristão, mas também de muitos amantes de arte não cristãos que, sem querer reconhecer que a causa pode ser encontrada em seu caráter cristão, reconhece este "equilíbrio" da arte cristã como um fato.

Ora, se um artista cristão trabalha conforme as normas positivadas sob a orientação de uma fé apóstata, então podemos esperar arte "parcialmente cristã". Por semelhante modo, a arte parcialmente cristã originar-se-á caso a atividade criativa emane do

coração infiel de um artista que, por outro lado, pode estar trabalhando conforme as normas positivadas sob a orientação da fé cristã. Uma vez que hoje em dia simplesmente não há positivação da norma cristã, só podemos esperar arte parcialmente cristã, emanando de uma atitude de fé que é consciente do fato de que a arte pertence ao reino sobre o qual Cristo deve ser rei. Afinal, a arte não é uma área neutra, ou uma área que pertença em essência à *civitas terrena*. É verdade que a graça comum interrompe a penetração do pecado também na área da beleza e que, consequentemente, muita beleza é produzida pelo mundo, mas esta área também, de acordo com a norma, pertence à *civitas Dei*, à igreja visível, na qual a igreja invisível se expressa no reino temporal. Nem é preciso dizer que isso não significa que a arte deve estar sob a liderança da igreja. Se a igreja tivesse de imiscuir-se ativamente na arte, ela ultrapassaria sua esfera de soberania. E isso decerto significaria a morte da arte, pois a igreja, se age verdadeiramente como igreja, aplicará as normas conforme se aplicam à igreja como instituição e não conforme critérios estéticos. Se ela tivesse de aplicar os critérios estéticos, então a igreja já não estaria funcionando como igreja, mas como "Associação para a promoção da arte cristã", ou algo assim. A igreja é certamente a manifestação institucional da igreja invisível na esfera temporal, mas ela permanece vinculada a sua própria esfera de soberania. Se ela quer "engolir" toda a igreja visível, então isso inevitavelmente deve levar à destruição da vida cristã como um todo em todos os seus entrelaçamentos. Afinal, a igreja visível não se limita à instituição temporal da igreja, mas, em princípio, inclui todas as estruturas sociais desta realidade temporal. A comunidade radical[68] religiosa em Cristo, a igreja invisível, em que todos que são verdadeiramente nascidos de novo estão incorporados, deve expressar-se temporalmente em cada relação social.[69]

Não é necessário dizer que a arte cristã só é possível quando as pessoas realmente se prostram diante de Deus e sua palavra em vez de declarar de modo orgulhoso, farisaico, que são capazes de fazer algo para Deus, pelo que Deus estaria então em dívida com eles.

#9 Arte primitiva[70]

Não discutiremos este assunto em profundidade. Basta notar que a sociedade primitiva é caracterizada pela rigidez; sua lei, arte, religião, moral e assim por diante são totalmente determinadas pela tradição e esta tradição é imposta pelo chefe tribal. O chefe tribal é o "curador" da tradição e, como tal, age como juiz, sacerdote e comandante militar.[71] Também observamos que, na cultura primitiva, ainda não há nenhuma diferenciação; as diferentes estruturas ainda não aparecem "separadamente".[72] Portanto, nota-se que a arte primitiva não funciona de modo autônomo, independente, mas antes funciona em relação a outras estruturas, como a religião, a dança (como tal, também ainda indiferenciada), e assim por diante.

Se, por meio de qualquer influência, as paredes estreitas do relacionamento tribal e da tradição são quebradas e a integração ocorre, cria-se a possibilidade de diferenciação específica mais profunda. Se isso "acabou de acontecer" numa cultura "jovem", não podemos esperar que diferentes formas diferenciadas, como manifestações positivas das estruturas, ocorram com tanta independência quanto numa cultura mais completamente desvelada.[73] O desvelamento, integração e diferenciação continuarão a progredir até que finalmente tamanha diferenciação de longo alcance tenha ocorrido que vemos as diferentes estruturas próximas umas das outras, totalmente independentes com cada uma tendo sua própria esfera de soberania. Somente então podemos esperar "arte autônoma".[74]

Isso quer dizer que, no julgamento da arte primitiva, bem como no estudo dela, precisamos ter cuidado não para buscar a arte por amor à beleza, mas para estar constantemente cientes de que, nela, deu-se pouca ou nenhuma diferenciação.

Não podemos determinar a primitividade de uma arte ou cultura a partir de uma única obra de arte. Para fazer isso, precisamos saber que lugar a obra de arte tem naquela cultura.[75]

#10 Estilo e beleza de estruturas esteticamente qualificadas

A beleza das coisas naturais é uma beleza sem estilo,[76] uma vez que esta beleza está baseada na função guia da coisa (que

é qualificada em um dos aspectos da natureza), e, portanto, não na formação (historicamente) dominante. Podemos, no entanto, reconhecer o estilo em todas as estruturas concretas objetivas que são estruturalmente baseadas na função histórica; pois a coisa se deu como resultado do trabalho humano formativo. O estilo, portanto, não é um "privilégio" das obras de arte ou coisas esteticamente qualificadas. Assim, observamos a beleza e o estilo em estruturas socialmente qualificadas como cadeiras, vidraria, lavatórios etc. Em geral, referem-se a artigos de vidro, ferro forjado[77] e outras estruturas socialmente qualificadas e historicamente baseadas, como arte aplicada. Como parece a partir do que discutimos aqui, não temos de fazer nenhuma objeção ao termo como tal, na medida em que lembramos que estas não são obras de arte. Pode-se às vezes mencionar a cerâmica bela (digamos, vasos), joias e coisas assim como arte decorativa, mas temos de objetar que a arte decorativa, como aparece no capítulo seguinte, é um caso de encapse no qual a arte visual está vinculada (a outra estrutura concreta).

Visto que em certa cultura todas as estruturas baseiam-se no mesmo desenvolvimento histórico da civilização e possuem "a mesma" função estética, observaremos, também nos objetos cotidianos, certa unidade de estilo. Portanto, na seção #3 deste capítulo, pudemos tomar o prédio de uma igreja como exemplo do estilo da Idade Média, uma vez que, embora não seja uma estrutura esteticamente qualificada, é representativa da arte daquela época no que diz respeito ao estilo. Também deparamos com esta unidade específica de estilo em nosso mundo contemporâneo — pense, por exemplo, no estilo dos carros,[78] trens, rádios, mobília, talheres, anúncios, e assim por diante. Curiosamente, a arte propriamente dita pode cair mais ou menos fora deste escopo. Se é este o caso, como frequentemente é, por exemplo, na arte moderna irracionalista, é como se os artistas, antinormativamente, não quisessem submeter-se ao curso do desenvolvimento histórico contínuo; sua arte então também não satisfaz o gosto (analogia social) de seus contemporâneos.

A mencionada unidade de estilo das obras de arte (pinturas etc.), arte aplicada (vasos, lâmpadas etc.) e outros utensílios

(rádios, telefones etc.) é a condição necessária para alcançar uma unidade estética na mobília, por exemplo, de uma casa. Esta unidade é uma exigência estética — lembre-se do que foi dito anteriormente na discussão das analogias lógicas e numéricas.

Em conflito com essa analogia lógica está o fato de que há não muito tempo os interiores dos navios correios e que tais eram decorados ecleticamente misturando todos os tipos de estilo (o que, por si só, já está em conflito com a norma em questão) em contraste com a vista "externa" do navio, que era moderna. Com navios construídos em anos recentes (*Queen Mary, Oranje* etc.), este equívoco não se repetiu.

Que o estilo, a beleza, não é privilégio das obras de arte está bem evidente na arquitetura. Afinal, a arquitetura pertence a estruturas socialmente qualificadas e, no entanto, é especialmente na arquitetura que se podem estudar os diferentes períodos de estilo; várias direções estilísticas novas foram expressas pela primeira vez na arquitetura. Pense, por exemplo, no renovo produzido por Berlage, que anunciou um novo período não só na arquitetura, mas também nas artes visuais. Uma vez que a arquitetura não é uma estrutura esteticamente qualificada, alguém pode fazer objeções ao termo holandês para arquitetura, a saber, *bouwkunst* (literalmente, a "arte" de desenhar e construir prédios). Entretanto, uma vez que este termo está bem estabelecido, é melhor, por razões práticas, mantê-lo, e não é um termo ruim se se mantém em mente que se está lidando aqui com estruturas de um tipo radicalmente diferente das obras de arte.

#11 Um exemplo

Nesta seção, gostaríamos de expandir ainda mais um exemplo a fim de esclarecer várias situações mencionadas na seção anterior. Para isso, escolhemos a música dos afro-americanos.

Em primeiro lugar, diremos algo acerca do povo africano e sua música. Os africanos viveram, e às vezes ainda vivem, numa sociedade "primitiva". Portanto, não podemos falar de Estado, família, empreendimentos econômicos etc., uma vez que essas estruturas estão muito estreitamente entrelaçadas umas às outras e ainda, como é o caso de uma cultura desvelada, não se diferenciaram nem manifestaram uma forma distintiva com uma

esfera distintiva de soberania. Quanto a relacionamentos tribais, podemos falar de cultura, mas o desenvolvimento cultural está "encalhado", de modo que não podemos falar de história em relação a eles.[79] Tudo que uma vez foi formado e positivado pelas gerações anteriores permanece estaticamente o mesmo, pois é estritamente guardado pela tradição. Esta tradição, mantida pelo chefe tribal — que é ao mesmo tempo o juiz supremo, o sumo sacerdote, o líder tribal e o comandante militar —, estreitamente confina a cultura adquirida. Tais culturas são totalmente rígidas, uma vez que a tradição não produz, junto com o (igualmente histórico) momento de progresso, um desenvolvimento histórico contínuo como o faz numa cultura desvelada. O que causa essa rigidez, esse confinamento entre as paredes da tradição, essa ausência de toda manifestação de progresso, esta "a-historicidade", é a crença em deuses da natureza, poderes deificados e fenômenos da natureza. Por causa desta crença, a cultura africana carece de um senso de identidade pessoal... As pessoas são ou sentem-se parte da natureza circundante e adoram estes poderes. Exatamente por dirigir o pístico às forças da natureza, bloqueiam todo o processo de desvelamento.[80]

A cultura africana, obviamente, tem sua própria música. Este não é o lugar de discutir as características típicas desta música. Entretanto, é necessário apontar que não podemos falar aqui de música artística, música de entretenimento, música dançante e música sacra. A música revela seu caráter primitivo especificamente em seu ser totalmente indiferenciado. Toda música é simultaneamente cultual, social e artística. Assim, embora possamos distinguir entre canções bélicas, religiosas, comunitárias e assim por diante, todas essas manifestam a mesma falta de diferenciação. As diferenças existem apenas como uma diferença no texto.

É fundamentalmente impossível escrever uma história desta música africana. Ela não tem história e não se pode falar de um desenvolvimento de estilo. Portanto, é perfeitamente compreensível, que a fim de aprender acerca da música africana no século XVII, se possa estudar a música das tribos primitivas no interior da África como ela é hoje.

Durante o século XVII e os seguintes, muitos africanos negros foram levados para os Estados Unidos como escravos. No processo, os velhos relacionamentos tribais foram rompidos e criou-se a possibilidade de diferenciação; os muros da tradição foram violentamente derrubados. Existia o risco de que formassem novos relacionamentos "tribais" primitivos. Entretanto, algo notável aconteceu. Os africanos na América do Norte que se tornaram cristãos, em quem o cristianismo lançou raízes profundas, deixaram de formar relacionamentos primitivos, até mesmo depois da Guerra Civil, quando passaram a ser homens e mulheres livres. Essa direção foi interrompida porque o coração deles já não se dirigia aos velhos deuses da natureza; tornaram-se livres em Cristo. Hoje pode haver muita apostasia entre afro-americanos, assim como há na cultura americana branca em torno, mas eles não voltarão a uma forma primitiva de sociedade porque seu senso de identidade pessoal, sob a influência do cristianismo, desenvolveu-se demais para isso. Podem prostrar-se diante do humanismo, do pragmatismo ou de qualquer outra visão não cristã do mundo e da vida, mas não à religião natural como o culto ao sol, a crença em mana, tabus e assim por diante.

Ao contrário do que observamos entre os africanos das Antilhas e de algumas regiões da América do Sul, que tão logo tiveram oportunidade, o que só pôde acontecer em larga escala depois que foram emancipados, começaram a formar relacionamentos tribais de novo. Se ouvirmos a música deles, soa exatamente como aquela das tribos de seus antepassados na África. A razão disso é que eles não foram cristianizados ou, se o foram, este cristianismo permaneceu muito superficial, e recaíram na religião natural.

Queremos agora tratar da música dos afro-americanos nos Estados Unidos. Eles foram rapidamente cristianizados, como observamos acima. Isso os colocou em contato com a música (eclesiástica) ocidental. Durante um curto período, eles adotaram a tonalidade ocidental, embora certas características ainda estivessem remanescentes e pudessem ser rastreadas até os seus velhos sistemas tonais. Não exploraremos em detalhe com quanta facilidade este processo de adaptação se deu e quais são as suas

características todas. Basta dizer que os afro-americanos rapidamente começaram a formar suas próprias canções espirituais, os chamados *Negro spirituals*. São músicas evidentemente negras. Têm as características típicas da música negra. As letras, em sua maioria, foram inspiradas por textos bíblicos. Uma vez que não ensinavam os americanos negros a ler, elas eram totalmente dependentes da audição da leitura pública das Escrituras. Eles memorizavam os principais versos da passagem da Escritura que era lida em voz alta e trabalhavam-na numa canção. Vejam o exemplo a seguir:

> Há algo escrito na parede
>
> Oh, não vens lê-la para descobrir o que diz.
>
> Há algo escrito na parede.
>
> Oh, Daniel, há algo escrito na parede
>
> Quem escreve a mensagem, há algo escrito na parede
>
> Deus escreve a mensagem, há algo escrito na parede
>
> Diga ao velho Nabucodonosor que ele foi pesado na balança e foi achado
>
> Em falta
>
> Há algo escrito na parede.

O texto é cantado por um cantor, enquanto o coral canta o núcleo da canção depois de cada linha do cantor, criando a repetição da sentença principal como no exemplo acima. Há também textos que surgem diretamente de sua experiência cristã. É impressionante como essas pessoas conheciam bem a Bíblia e como seus pensamentos estavam repletos das Escrituras. Apresentamos a seguinte canção como exemplo de *Negro spiritual* que não é baseado diretamente num texto bíblico:

> Levanta, o que chora (o que busca, o pecador), levanta
>
> Oh, não podes levantar e dizer
>
> O que o Senhor fez por ti?
>
> Sim, Ele tirou os meus pés do lamaçal

E colocou-os à direita de meu Pai.

Ao lado dessas canções espirituais,[81] para as quais as normas foram positivadas por volta de 1800, os afro-americanos também tinham canções comunitárias (*coon songs*), canções de trabalho, canções de plantação, e outras, para as quais a forma musical diferia pouco daquela dos *Negro spirituals*.

No interior dos Estados Unidos, havia bandas de metais, assim como nos Países Baixos. Afro-americanos também queriam suas próprias orquestras, para as quais a oportunidade só veio depois da emancipação. Tais orquestras eram, naturalmente, modestas, e raras vezes eram constituídas por mais do que um clarinete, um trompete, um trombone e instrumentos de percussão. Elas tocavam marchas e outras músicas, mas a música que tocavam era tipicamente negra. Eles não se limitaram a adotar a música ocidental. Mais tarde, o jazz afro-americano surgiria a partir daí.

Depois da emancipação dos escravos afro-americanos, suas canções seculares adquiriram uma forma mais fixa e típica. Das diversas formas diferentes que tinham desenvolvido, o *blues* estabeleceu-se como a forma mais notável, mais usada e mais amada. O *blues* como forma musical baseia-se numa progressão de acordes de doze compassos cantados por uma pessoa — o *negro spiritual* e as canções mais antigas não sacras sempre foram cantadas por um coral — acompanhada por uma guitarra, e mais tarde também por um piano e às vezes por um instrumento melódico. O *blues* é cantado tanto por homens quanto por mulheres; assim como em outras formas de música negra, as mulheres têm “direitos iguais” sem que isso resultasse num nivelamento, como na liberação das mulheres ocidentais.

Os *Negro spirituals*, o *vocal blues* e a música instrumental afro-americana são todas formas autênticas de música popular. As duas primeiras mantiveram seu caráter “popular”, enquanto o último o desenvolveria posteriormente. O que é arte popular? Arte popular é a arte que não se diferenciou o bastante e em relação à qual não se pode falar de grandes personalidades formadoras de estilo. Ainda não é uma arte livre, mas ainda está intensamente entrelaçada com o aspecto social. Embora um desenvolvimento

importante tenha ocorrido na música instrumental — o qual discutiremos mais tarde — também a música popular instrumental continua a ser tocada “em casa” por muitos afro-americanos, já por volta de 1920, num estilo que não mudou consideravelmente desde então, ao lado do jazz mais evoluído. Podemos, portanto, concluir que afro-americanos fizeram uso das possibilidades de diferenciação que lhes foram oferecidas em tal medida que até agora formaram o que é essencialmente uma canção espiritual, uma canção secular e uma música instrumental. Com referência às duas últimas, entretanto, ainda não podemos falar de arte livre,[82] mas tampouco podemos falar de música puramente social (comparável à nossa própria música de entretenimento e dançante), visto que as estruturas ainda estão entrelaçadas de maneira primitiva. No entanto, é notável como se dá rapidamente a diferenciação e o desvelamento posterior, sobretudo nos anos que se seguem à emancipação — apesar do fato de que suas circunstâncias jamais tenham sido particularmente favoráveis (pense na posição social e econômica dos afro-americanos, embora também a vida em meio à cultura dos brancos caucasianos tenha inibido a formação de uma arte própria).

Por volta de 1900, a música instrumental dos afro-americanos, então já conhecida como jazz, obteve uma forma fixa. Também atraiu o interesse dos brancos. Mas falaremos mais sobre isso em breve. Essa música instrumental negra então ainda era música popular pura. Entretanto, ao longo dos anos, surgiu uma série de músicos negros que serviram como os principais formadores da história, formadores de estilo e esta música desenvolveu-se muito rapidamente, sobretudo depois de 1920. No início, praticamente não havia diferença entre sua música popular instrumental e o jazz afro-americano em desenvolvimento. Conforme os anos se passaram, entretanto, a distância entre esses dois cresceu regularmente e hoje tornou-se considerável. Ainda assim, não menos no caso do desenvolvimento do jazz, a diferenciação entre música artística e música de entretenimento e/ou dançante só começou. Neste momento, já não podemos chamar o jazz de “arte popular” pura, mas ainda não perdeu o caráter primitivo. Os genótipos mais estreitos de música vocal e

instrumental já se tornaram diferenciados, mas (aqui também) a distância entre elas ainda é relativamente pequena. Quase toda a melodia afro-americana instrumental ainda é facilmente "cantável" (e pode ser munida de um texto).

Para lançar mais luzes nessas questões, teríamos, é claro, de ir muito mais fundo do que seria útil aqui. Contudo, deve-se enfatizar muito bem que esse jazz afro-americano *não* é considerado primitivo porque praticamente só uma forma musical — a saber, o tema com variações — é usada, porque o improviso ainda desempenha um grande papel; antes, é considerado primitivo porque as diferentes estruturas que pertencem à ordem do mundo ainda não se diferenciaram, na medida em que essas estruturas ainda estão entrelaçadas umas às outras sem serem capazes de manifestar sua própria esfera de soberania. Para os afro-americanos, esta música continua a ser simultaneamente música artística, de entretenimento e dançante.[83] Somente o elemento cultual desapareceu por completo, de modo que, neste aspecto, a diferenciação fez um progresso importante. Nossa conclusão deve ser que estamos lidando aqui com um tipo de música que ainda é primitivo mas em que não encontramos mais o elemento da rigidez. Como demonstrado, a cultura negra americana não só deixou o estágio de extrema rigidez e encerramento, mas também já não pode retornar a ele. Vemos diante de nós, experimentamos como se dá a diferenciação e, mais especificamente, o desvelamento. Isso é precisamente o que faz essa música e seu desenvolvimento tão interessantes.

Podemos esperar, depois de algum tempo, talvez depois de alguns séculos, ter música artística afro-americana ao lado de uma música de entretenimento afro-americana, e assim por diante? Se os americanos negros tivessem a chance de desenvolver sua própria cultura em paz, sim. Mas essa possibilidade é extremamente pequena. O dilema negro americano aqui [em 1947] é: ou se emancipam e se tornam totalmente "brancos", por assim dizer — em outras palavras, abandonando totalmente sua própria cultura negra — ou se mantêm, mas então — em parte por causa da "linha de cor" — mantêm-se atolados na presente posição social. Exatamente este dilema forma parte da tragédia do desenvolvimento desta música.

Outro fator, talvez ainda mais intrusivo e de maior alcance, que impede um desenvolvimento “normal” é o fato de que os americanos brancos têm interferido ativamente nesta música, com ampla “comercialização” como resultado.

Nos anos depois de 1900, a música negra instrumental americana entrou na esfera de interesse dos americanos brancos. É um fato singular que observamos aqui o contato entre brancos que vivem numa civilização bem diferenciada e um tipo de música que mal manifesta alguma diferenciação. Compreensivelmente, esses brancos não entendem com o que estão lidando. O equívoco cometido por muitos deles — e para onde isso levará veremos em breve —, a saber, pensar que estão lidando com uma forma de música social aqui (portanto, com um caso de encapse), com música dançante pura, era, por conseguinte, virtualmente inevitável. Esses brancos, que viviam numa visão do mundo e da vida pragmática que considera tudo do ponto de vista do lucro que se pode extrair daí, via todos os tipos de possibilidades comerciais com essa música. A música negra é, afinal, muito dinâmica (“dinâmica” aqui não no sentido especificamente técnico-musical), trabalha com tensões fortes, tem um ritmo fortemente pronunciado, numa palavra, trabalha “com as pernas”. Eles não veem que essa música, o som externo daquilo que de fato ainda era bruto e brusco, também tinha algo a “dizer” em sentido musicalmente estético. Os brancos começaram a imitar essa música, pelo menos sua forma externa. A guerra de 1914-1918 deu-lhes uma oportunidade particularmente boa. Afinal, mais ou menos “à solta” por causa da guerra, o público americano (assim como o europeu) estava em busca de algo selvagem, rústico, incivilizado. Esses músicos brancos deram isso a eles na forma de uma deplorável caricatura da autêntica música afro-americana. Precisamente aqueles elementos que tinham possibilidades comerciais — como o ritmo pronunciado e a “dinâmica” forte, que eram usados esteticamente de modo bastante responsável — foram hiperacentuados e explorados, e esses elementos, dado o gosto e a atitude do público (americano), nunca eram as características puramente estéticas. Durante os anos do pós-guerra, muita coisa foi “atualizada” e “civilizada” nesta “música de potes e panelas”, uma vez que o público começou de novo a

sentir falta de algo mais melodioso. As baterias eram deixadas no fundo, as orquestras meio expandidas, alguns violinos eram somados e melodias sentimentais introduzidas, cantadas de modo suave e meloso. Brancos também introduziram o saxofone. De forma lenta mas segura, desenvolveu-se a música dançante moderna. Nos anos posteriores a 1928, quando os americanos negros finalmente se mostraram com sua própria música, elementos (externos) afro-americanos foram uma vez mais injetados nesta música dançante. O público branco que ouvia distintivamente o jazz negro americano não era tocado por sua beleza — pois não a compreendiam —, mas eram tocados pela dinâmica intensa, que no curso dos anos foi-se desvanecendo na música dançante comercial como se fosse um polimento. Produtores de música dançante agora procuravam formas de pôr tensão e dinâmica na música, e foram bem-sucedidos. E agora não podemos senão observar que esta música dançante em forma de “swing” americano é muito popular. Que isso pode ser qualquer coisa menos arte cristã não é necessário dizer.

Para onde isso levará? Decerto, não podemos identificar com essa música sua origem e intenção. Entretanto, ela não pode ser removida de nossa sociedade — revolucionariamente — com um único golpe da caneta. Ela vai afastar-se cada vez mais da música afro-americana e tornar-se mais e mais “euporeizada”. Há tendências discerníveis nesta direção (a ampliação das orquestras, o aumento do uso de “arranjos sinfônicos” etc.). Há, entretanto, também muitas tendências na direção oposta, uma vez que administradores brancos usavam contratos sedutores para trazer afro-americanos ao campo comercial. Isso naturalmente trouxe consigo uma intensificação dos elementos negros nesta música. E é precisamente aí que se encontra o grande perigo para os próprios americanos negros e o desenvolvimento de sua música. Músicos negros jovens amiúde já não tocavam e desenvolviam sua própria música, mas imediatamente tornavam-se músicos dançantes. Assim, de uma perspectiva americana negra, uma diferenciação talvez de fato tenha ocorrido, mas somente da música social, ao passo que a chance de desenvolver uma música artística foi virtualmente perdida. E não podemos nem mesmo chamar essa

música dançante de uma expressão da cultura negra. Saturou-se demais de influências brancas para isso. A intervenção (pragmática) dos brancos tornou um desenvolvimento pacífico e distintivo — um posterior desvelamento e diferenciação — da cultura negra em sua expressão musical praticamente impossível e colocou-a no caminho errado.

Além de os brancos a quem dedicamos algumas palavras acima que não compreendiam a música afro-americana em seu caráter distintivo, havia também uma série de brancos que compreendiam intuitivamente esta música. Eles tentavam tocar jazz à maneira dos americanos negros. E desde essa época — o primeiro deles começou por volta de 1910 — muitos brancos compartilharam o ideal de aproximar-se do idioma musical do afro-americano da forma mais pura possível. Entretanto, ficou óbvio que uma pessoa branca jamais podia produzir uma música negra pura. Sempre continuou sendo música branca. Esses brancos, que em princípio consideravam os americanos negros seus mestres no reino da música e permitiam-se inspirar-se por sua música, são, no entanto, muito menos perigosos ao desenvolvimento imperturbado da música negra. Por outro lado, eles contribuíram para suavizar as diferenças entre americanos brancos e negros. Embora não possamos compartilhar ou justificar seu ideal de tocar a música exatamente como os afro-americanos fazem e assim abandonar sua própria cultura neste ponto, as objeções contra eles são muito menos sérias do que aquelas contra o grupo de músicos brancos com interesses comerciais.

Discutimos essas questões tão extensamente porque seria errado ignorar esses problemas. Podemos “enterrar nossas cabeças na areia” e ignorar o jazz (em sua forma comercial) — podemos deixar o estudo da música negra americana com um coração sereno àqueles que tinham um interesse “etnológico, folclorístico” nela —, mas é um fato que o rádio usa mais de 50% de seu tempo para transmitir essa música e que muitas pessoas nunca ouvem a nenhuma outra coisa no rádio, a música “clássica” é agora considerada por muitos como um tabu e antiquada. Há também outras razões por que precisamos reconhecer a popularidade desta música como um fato. Esses problemas são altamente relevantes e

lançam sua própria luz — cuja importância não podemos ignorar nem subestimar — sobre a condição espiritual e na estrutura de nossa cultura do século XX.

Agora voltamos à discussão da música negra americana. Quando a ouvimos, surge imediatamente a questão de como se deve julgar esta música. Se pretendemos julgar esta música conforme as normas que nós, como europeus, positivamos na música, que defendemos como música “clássica” — esta última tomada em sentido amplo de uso geral — então não se pode falar muito bem sobre ela. Pois não apenas os afro-americanos usam o sistema tonal que tomaram dos europeus à sua própria maneira, mas também fazem um uso totalmente diferente dos vários instrumentos, enquanto ademais davam ritmo a uma ênfase muito maior do que os europeus provavelmente jamais fizeram, e suas melodias também desviam daquelas da música clássica europeia. Quanto ao sistema tonal, os americanos negros usam progressões de acordes que são muito incomuns para brancos, enquanto às vezes tocam notas que impressionam o ouvido “clássico” ocidental como estando particularmente fora do tom. Por outro lado, quase nunca deparamos com os acordes dissonantes complicados que a música ocidental moderna usa com tanta alegria. Americanos negros tocam os instrumentos à sua própria maneira. Eles positivaram suas próprias normas para isso. Assim, um clarinete, por exemplo, é tocado com vibrato (imitado por todos os músicos brancos de jazz, com inclinações comerciais ou não). Também se pode atribuir a eles a invenção do uso de atenuações e coisas assim com instrumentos de metais. Mas tudo isso não quer dizer que esta música não satisfaria a norma dada na ordem divina do mundo.

Se queremos julgar esta música, dar uma resposta à pergunta se é esteticamente justificável ou não, então precisamos familiarizar-nos com a cultura negra (em que medida ainda podemos chamá-la primitiva? Que crenças a orientam? E quanta diferenciação já ocorreu?) e estudar esta música extensamente. Só então seremos capazes de julgar se, e em que medida, afro-americanos deram forma positiva às normas estéticas em sua positivação da norma, ou se, e em que medida, em vez disso,

formaram as leis de caráter antinormativo. Se nos determinamos a trabalhar dessa maneira, teremos de chegar à conclusão de que essa música obedece a leis que de fato estão de acordo com princípios normativos estéticos. Esta música é, portanto, assim de fato esteticamente justificável, ao menos na mesma medida em que a arte não cristã pode ser esteticamente justificada.[84] Infelizmente, entre os americanos negros também a apostasia tem assumido grandes proporções desde sua emancipação (sobretudo nas grandes cidades). Contudo, até agora, ainda está sendo tocada a música que, embora apenas parcialmente,[85] pode ser chamada cristã. Particularmente, no *Negro spiritual* vemos uma expressão artística verdadeiramente cristã.

2A A ciência da arte, geral

#1 Estruturas esteticamente qualificadas

O tipo radical, como observado anteriormente, reúne as definições de ambas as funções radicais; no tipo radical de obra de arte, encontramos a função estética como a função guia, e devemos procurar a função fundante dentro da esfera de lei histórica em sua individualidade de significado original (ainda que seja de caráter antecipatório desvelado), que é a forma técnica. A função líder, portanto, tem caráter fundante, retrocipatório.

Todas as estruturas determinadas por este tipo radical são estruturas concretas objetivas. Portanto, só serão reais numa evidente relação sujeito-objeto, em que as diferentes funções objetivas estejam desveladas pelos sujeitos em funcionamento nas diferentes esferas. Como é conhecida, cada estrutura funciona em todos os aspectos da realidade; estruturas concretas não podem isolar-se em nenhum aspecto, uma vez que isso nos deixaria com algum tipo de *Ding an sich* metafísica, “uma coisa em si”.

Nenhuma dessas estruturas pode funcionar fora de uma encapse com sua estrutura fundamental. Portanto, sempre serão estruturas estruturalmente fundadas de modo que sempre se encontrará uma função estrutural em cada esfera de lei. Mudanças na estrutura fundacional darão origem à variabilidade de tipos. Pois a variabilidade de tipos sempre se origina como resultado de fatores externos, a saber, fatores que, como tais, não afetam o princípio estrutural interno em si mesmo. Todos os tipos de variabilidade são, assim, totalidades individuais subjetivas determinadas e cerradas pelo mesmo princípio estrutural.

Num tipo radical, encontramos estruturas que são e estruturas que não são objetificáveis como entidades duradouras. Estas últimas estruturas dependem da atualização subjetiva a fim de assegurar sua existência objetiva concreta. A elas, que podem ser novamente atualizadas de novo e de novo, pertencem todos os genótipos: a arte da dança, a arte literária, o teatro e a música. Sem dúvida, essas estruturas podem ser objetivadas de modo duradouro numa estrutura simbólica (por exemplo, um livro, uma partitura musical). Estruturas que são objetificáveis de modo duradouro só

precisam ser objetificadas uma vez, pela criação do artista ou sob orientação dele. Não requerem atualização subjetiva repetida, apenas abertura, o que quer dizer desvelamento das funções objetivas em si mesmas latentes numa relação sujeito-objeto patente.

Aqui ainda gostaríamos de mencionar a diferença entre a relação de desvelamento e a relação de atualização das funções de uma estrutura objetiva nos diferentes aspectos da realidade cósmica. Na relação de desvelamento, abrimos (revelamos) as funções objetivas latentes na relação atual[86] sujeito-objeto. Isso se relaciona à experiência da realidade objetiva da coisa, uma realidade que nunca muda enquanto a coisa mantiver sua identidade. Ademais, numa esfera de lei encontra-se também a atualização da coisa conforme sua destinação objetiva, a chamada relação de atualização.[87] Por meio desta relação, usamo-la [a coisa] e manuseamo-la. Conforme a natureza do caso, esta relação de atualização é também vinculada a normas. Assim, podemos tocar uma canção popular sentimentalóide na igreja, mas tal atualização, como não precisa de elaboração posterior, é anormativa. Na relação de atualização podem ocorrer mudanças. Essa desatualização é discutida por Dooyeweerd, tomando os trajes do cavaleiro antigo como exemplo.[88] Já não podemos usá-los como roupa; na relação de atualização subjetiva, esta estrutura desatualizou-se em sua função de destinação; contudo, a experiência da realidade objetiva da coisa, portanto da coisa na relação de desvelamento, naturalmente não mudou. Sempre teremos de experimentá-la como uma estrutura socialmente qualificada, como uma peça de roupa, embora já não a usemos assim.

Por amor à completude, vamos resumir da seguinte maneira. Todas as estruturas do tipo radical de obra de arte são constituídas pela encapse de uma estrutura fundada e fundante, que juntas formam uma única estrutura com uma função estrutural em cada esfera de lei. Nas três primeiras esferas de lei (ou conforme o caso podem ser quatro), esse todo estrutural tem uma função subjetiva. Todas as suas funções nas esferas cosmicamente posteriores são funções objetivas. A função fundante é a histórica, que é

introdutória, apesar do caráter antecipatório. Todas as funções nas esferas de lei pré-históricas são pré-antecipatórias; todas as funções nas esferas pós-históricas são de uma estrutura fundada retrocipante. A estética é a função guia.

#2 Entrelaçamentos estruturais

Na parte #2 da primeira seção deste artigo, apresentamos um resumo dos diferentes genótipos e dos genótipos mais estreitos.[89] Estes obviamente não permanecem isolados e à parte, fora da sístase cósmica, a coerência estrutural na ordem cósmica do mundo. Sempre existem num entrelaçamento, em encapse com todos os tipos de estrutura. Na medida em que o tipo fundante de encapse está implicado, gostaríamos de limitar-nos a poucos comentários que fizemos na seção anterior. Aqui queremos dar uma olhada um pouco mais profunda no tipo correlativo de encapse. No caso da encapse correlativa, em contraste com aquela da encapse fundacional, cada estrutura encapticamente ligada tem suas funções estruturais em cada esfera de lei. Portanto, essas estruturas não formam uma única estrutura com apenas uma função estrutural em cada esfera de lei, como é o caso com o entrelaçamento fundacional.

Uma encapse é um tipo estrutural de entrelaçamento em que as estruturas vinculadas mantêm sua esfera de soberania.[90] Entretanto, chamará tipos de variabilidade à existência. O entrelaçamento expressar-se-á, terá de expressar-se, em estruturas encapticamente vinculadas. O nó da encapse é a forma (histórica). Portanto, vemos que uma obra de arte literária não pode ser posta no palco, simples assim. Em primeiro lugar, deve ser totalmente reescrita para este propósito. Uma vez que isso aconteça, a encapse com o teatro expressar-se-á claramente na forma da obra de arte literária. *É uma exigência normativa que o entrelaçamento se expresse nas estruturas vinculadas*, de outro modo nenhum entrelaçamento encáptico estrutural será obtido. Se as estruturas vinculadas na concepção do artista são “afiadas” umas pelas outras, então serão destinadas à encapse e naturalmente deixará sua marca em cada uma delas. Entretanto, uma encapse que envolva uma estrutura que não é especialmente destinada para isso

somente sucederá se prestar-se especialmente a isso, ou seja, se a encapse se *permite* expressar-se na estrutura. Vemos isso, por exemplo, na canção, em que um poema, que em geral não é especificamente destinado para a música, é determinado para a música. Vemos neste caso que, se a encapse se permite expressar-se na estrutura não especialmente destinada à encapse, um entrelaçamento estrutural encáptico é obtido. Se não, então não há verdadeiro entrelaçamento estrutural e, portanto, tampouco obra de arte harmoniosa.

Deve-se enfatizar que *entrelaçamentos estruturais não podem ser determinados a priori*. Na descrição da situação cósmica, precisamos *referir-nos continuamente à experiência ingênua*. Precisamos "ler" as normas e a situação "a partir" da sístase de significado em que a ordem do mundo se apresenta a nós. Desse modo, para chegar na síntese de significado, naturalmente teremos de analisar a constelação (εποχη) desta coerência de significado, chegando assim à formação da *Gegenstands*, em que dirigiremos a função lógica na síntese de significado em direção à *Gegenstand.*

Gostaríamos de discutir alguns exemplos de encapse aqui. Em primeiro lugar, olharemos para o teatro. Na realidade, raramente, se tanto, deparamos com obras de arte que pertencem a este genótipo fora de uma relação encáptica. Uma pantomina sem cenário talvez pudesse ser mencionada como teatro livre. O teatro sempre existe em encapse com a arte literária — o teatro clássico normalmente com a poesia, o teatro hodierno sobretudo com a prosa. Além disso, quase sempre vemos a encapse com as artes visuais: nos cenários etc. O teatro às vezes se combina com a música, como na ópera. A dança também, geralmente na forma do balé, pode estar entrelaçada.

Até agora, voltamos nossa atenção para a relação encáptica do teatro com outros genótipos de obra de arte do tipo radical. Mas a encapse também pode ocorrer com estruturas de outro tipo radical, como nas interligações no cabaré e no teatro de revista ou no teatro que visa ao entretenimento em geral. O mesmo é verdade com estruturas pisticamente qualificadas: pense no teatro eclesiástico na Idade Média e nas peças de propaganda de um partido político (um partido político é, afinal de contas, uma relação

societária pisticamente qualificada).[91] Considere-se, também, por exemplo, os anúncios (numa relação comercial economicamente qualificada) que vemos atualmente no cinema.[92]

Observamos agora que, com o entrelaçamento, *uma das estruturas encapticamente vinculadas pode tornar-se a líder.* Assim, na ópera, a música é sem dúvida a líder; na chamada ópera *bel canto*, em particular, tudo se concentra na música. No caso de uma peça que não está vinculada à música, a estrutura da peça normalmente será a líder, e todas as outras estruturas encapticamente vinculadas serão, então, estruturas guiadas. Por vezes, acontecerá de a arte literária ser a líder, como com tantas peças de Vondel e outros dramaturgos.

No caso da encapse em que uma estrutura qualificada não esteticamente é a líder, chamaremos esta função qualificante de estrutura da *função de destinação da coerência de entrelaçamento*; a função líder da obra de arte permanece na natureza do caso a função estética. Assim, a peça de propaganda supramencionada tem uma destinação pística, o anúncio tem uma destinação econômica. Entretanto, nota-se que a função de destinação não necessariamente tem de residir em outra esfera de lei, mais elevada ou mais baixa; isso já é evidente a partir dos exemplos mencionados acima — com a ópera *bel canto*, a função de destinação da obra de arte dramática é claramente estética. Será a função líder da estrutura líder em sua forma positivada, dependente, portanto, do processo de desvelamento e do processo de positivação, que guiará toda a coerência estrutural. Podemos ampliar a definição da função de destinação dada acima da seguinte forma: *Nos casos de encapse, a função líder ou qualificante da estrutura líder sempre será a função de destinação de todas as outras estruturas encapticamente vinculadas*.[93]

Como nosso próximo exemplo, discutiremos a encapse na arte visual arquitetônica. Abstraindo da encapse com as relações sociais ou com as interligações, conforme o caso, vemos que a arte visual (na escultura: pense nas catedrais góticas etc.; na pintura: pense nos afrescos etc.) pode vincular-se à arquitetura.[94] A arquitetura, neste caso, ainda é a estrutura líder, de modo que a arte

visual é totalmente guiada e dirigida pela individualidade de significado da arquitetura, que será a função de destinação.[95]

Essa coerência de entrelaçamento, entretanto, estará vinculada, por sua vez, a uma relação social ou interligação, cuja função líder será a função de destinação do todo encáptico. Assim, o prédio de uma igreja pode estar vinculado a uma comunidade eclesiástica, uma casa a uma comunidade familiar, um ministério a uma comunidade estatal, um armazém a uma comunidade corporativa econômica, e assim por diante.

Essa encapse, da qual apresentamos diversos exemplos acima, expressa-se na forma, fala por si. Pense, por exemplo, na diferença entre o prédio de uma igreja protestante e de uma igreja católica romana, que é o resultado de uma diferença na função de destinação. Que essas funções de destinação são diferentes ocorre porque protestantes e católicos dão uma forma positiva às normas da função líder da comunidade eclesiástica, cada uma à sua maneira.

Precisamos agora olhar para o fenômeno da desatualização, pois uma encapse pode estar desatualizada. Observamos isso, por exemplo, num minueto de Mozart. Aqui a encapse com a interligação socialmente qualificada está desatualizada. Esta música, que era música dançante no tempo de Mozart, já não é mais usada assim hoje. A obra musical esteticamente qualificada, que originalmente funcionava em entrelaçamento, é atualizada por nós como uma obra de arte livre, separada de seu vínculo encáptico. Mas ainda temos de experimentar o minueto supramencionado como tendo sido concebido como música dançante; afinal, o modo como experimentamos a coisa objetivamente permanece o mesmo. É só a atualização subjetiva da função de destinação que “mudou”. Pode-se ver a partir deste exemplo que esta música não era só esteticamente qualificada, mas também esteticamente justificável. Se vemos que muito da música dançante moderna já não é valorizada como verdadeiramente bela, já que está “fora de moda”, então podemos concluir a partir disto que, nesse ponto, a norma claramente não foi satisfeita.

É necessário dizer que a desatualização também não pode ser determinada *a priori*, mas apenas em referência à experiência

ingênua. Assim, jamais veremos, por exemplo, que a encapse entre o teatro e a literatura torna-se desatualizada no sentido de que o teatro é atualizado livre deste vínculo encáptico; contudo, a obra de arte literária pode ser atualizada separada da encapse. Só podemos dizer isso porque é isso o que a experiência ingênua nos ensina; isso jamais pode ser determinado *a priori* por meio de uma construção racional.[96]

Gostaríamos ainda de dar alguns outros exemplos de desatualização de encapse aqui. Pensem nas estátuas dos deuses gregos antigos. Atualizamos essas como obras de arte livres separadas do vínculo com o pístico. Para nós, elas já não têm uma destinação pística. Da mesma forma, as estátuas de santos na Igreja Católica também "perderam" sua destinação pística para cristãos protestantes. Quando protestantes veem tais estátuas, eles terão de experienciá-las como concebidas com uma destinação pística, mas já não serão capazes de atualizá-las em si mesmas, uma vez que para elas a encapse com a igreja estará desatualizada.

#3 Alguns comentários sobre os genótipos dentro do tipo radical de obra de arte

No capítulo 1, #2 resumimos os diferentes genótipos no tipo radical de obra de arte. Precisamos mencionar aqui que estes também não podem ser determinados *a priori*. Assim, a divisão apresentada também está aberta à crítica e pode ser substituída por qualquer outra divisão, caso seja capaz de oferecer uma melhor descrição da realidade. Gostaríamos de fazer alguns breves comentários acerca dos diferentes genótipos aqui para que possamos discutir música com mais profundidade na seção B deste capítulo.

a. *Arte visual*. Temos de manter a situação como bem apresentada na seção #5 do capítulo 1 em vista aqui. Uma obra de arte visual pode e será amiúde inspirada por um objeto psíquico. Pode também ser o caso de que nenhuma consideração extraestética tenha ocasionado a formação da obra de arte. Deparamos com isso muitas vezes na arte decorativa. Gostaríamos de definir isso da seguinte forma: *arte decorativa é a arte visual vinculada a outra estrutura concreta objetiva*. Assim, as esculturas

numa igreja gótica não têm “função” independente, mas cumprem uma tarefa decorativa no todo; a arte da escultura neste caso está vinculada à arquitetura. É óbvio a partir dos exemplos a seguir que com essa arte decorativa encontraremos muitas vezes uma situação em que a obra de arte não é inspirada por uma consideração extraestética: a ornamentação decorativa superficial, que normalmente consiste de uma série de “temas”; vitrais modernos (cubistas); a decoração em *Jugendstil* (um estilo que tenta nivelar a diferença estrutural entre a arquitetura e a arte [visual] decorativa); a decoração de louças ou a decoração da lombada dos livros, e assim por diante.

Raramente deparamos com arte visual que não seja vinculada, arte que não retrate nenhum dado extraestético (a chamada arte abstrata).[97] Alguns escultores modernos por vezes aventuram-se a fazer experiências mais ou menos bem-sucedidas nesta direção, por exemplo, a famosa escultura *Dreiklang* de Belling.[98] Não é necessário dizer *a priori* que a escultura abstrata (como a pintura abstrata) é feia. É só uma questão de se ela pode ter algo que dizer-nos enquanto expressão artística livre, não vinculada. Usada decorativamente, na encapse com a arquitetura, por exemplo, tais obras de arte podem vir a receber o reconhecimento merecido. Por enquanto, vemos nelas uma expressão da húbris humana, em que pessoas, irracionalmente, só querem ser diferentes. É por isso que as pessoas querem fazer arte visual que pelo menos uma vez não retrate nada. Na prática, exigem de nós que vejamos o que é essencialmente arte vinculada, obra decorativa, em si mesma como uma expressão artística livre.[99]

Apelando para a experiência ingênua, precisamos dizer que a arte visual livre consiste no retrato de algo (não esteticamente qualificado), e que tem produzido suas maiores obras dessa forma (em contraste com a música, em que a arte livre é, geralmente, a música “absoluta”).[100]

Dentro do genótipo da arte visual, vemos os genótipos mais estreitos da arte visual tridimensional e da bidimensional. Gostaríamos de começar com um olhar mais detido na primeira delas. Como estrutura fundante, vemos um material fisicamente qualificado (às vezes em encapse íntima com outra estrutura física

como a pintura, em que a estrutura de uma observação psíquica objetiva é encontrada, por exemplo, na maiólica policromática e nas esculturas pintadas).

Se a obra de arte escultural retrata uma estrutura que o artista observou numa observação psíquica objetiva, então precisamos perceber que o artista não copiou o que observou. A imagem apresenta a visão estética que o artista teve do objeto. A beleza da obra de arte nunca é também a beleza do objeto esteticamente retratado.[101]

Encontramos uma situação similar na arte visual pictórica ou bidimensional. Vemos aqui uma encapse íntima entre "tela" e "tinta", em que a estrutura da imagem bela, desvelada e observada funda-se, por sua vez, no fato de que achamos a estrutura esteticamente qualificada. É óbvio que esta encapse fundante expressa-se na "forma" se pensamos na diferença entre: pinturas a óleo, aquarelas, afrescos, desenhos pastéis, litografias, e assim por diante. A variabilidade de tipos também surge por meio de uma escolha diferente de assunto. Basta pensar na diferença entre paisagens marinhas, interiores, nus, paisagens e naturezas mortas. Cada um desses tipos de variabilidade tem suas próprias características que impõem diferentes exigências sobre o artista para pintar cada tipo.

Este genótipo claramente pede uma *imaginação reprodutiva desvelada*. Considere, por exemplo, um desenho em que um rosto é representado com poucas linhas. Não seria possível reconhecer o rosto sem a imaginação reprodutiva; sim, até para ver que um rosto foi retratado. Pense também neste sentido numa caricatura. Na arte escultural, isso é muito evidente se pensarmos nas figuras espaciais que consistem de arame retorcido como as faz Archipenko, por exemplo.

b. *Dança*. Como estrutura fundante aqui, vemos o corpo humano. Então, quando também observamos uma clara diferença nas características da dança "masculina" e da "feminina". Na natureza das coisas, o corpo é uma estrutura intensamente desvelada: por exemplo, não falamos de movimentos controlados[102] etc.?

c. *Arte literária*. Fundadas umas nas outras, estão aqui a estrutura dos sons desvelados, a estrutura simbolicamente

qualificada da linguagem, e a estrutura da obra de arte. Diferenças de língua também chamam à vida tipos de variabilidade; basta pensar nas dificuldades da tradução. A “musicalidade” de um poema encontra-se no desvelamento dos sons (aliteração, assonância). Os tipos de variabilidade também originam-se do tratamento de diferentes temas (épico, lírico, didático, romance histórico, romance psicológico etc.).

Encontramos encapse correlativa na literatura de propaganda, na sátira, nos versos da *St. Nicholas*[103] etc.

d. *Teatro*. Na seção anterior, já discutimos os diferentes casos de encapse. Também precisamos ver o corpo humano como estrutura fundante aqui. Esta estrutura também está intensamente desvelada aqui: pense, por exemplo na mímica, por meio da qual a alegria, a tristeza etc., são retratados.

2B A ciência da arte aplicada à música

De todas as diferentes formas de arte, aqui só discutiremos em profundidade a música. Uma estética (ciência da arte) que aspire ser completa deve, conforme o caso, dar conta de todas as formas de arte. Uma vez que nossa intenção é apresentar apenas em linhas gerais o arcabouço, o método e a direção de tal estética, limitar-nos-emos à música.

#1 A função líder ou qualificante

Dissemos anteriormente que o significado básico geral do aspecto estético individualiza-se nas individualidades de significado. Também falamos das individualidades de significado que formam as funções líderes dos genótipos dentro dos tipos radicais de obra de arte. Uma dessas individualidades de significado é a da música. Ela abarca as individualidades de significado da música vocal e instrumental. Isso fica evidente quando, entre outras coisas, consideramos que uma frase musical, uma sentença melódica que há de ser tocada num instrumento, não pode (ou normalmente não pode) ser usada diretamente na canção. Pelo mesmo motivo, uma frase "vocal" não serve para um instrumento. Isso fica especialmente claro se se considerar que uma partitura de um coral não pode ser usada por uma orquestra. O que seria belo para um coral soará tedioso e prolixo numa orquestra. Isso também é válido em sentido inverso. No século XVII, quando a música instrumental começou a diferenciar-se, as pessoas principiaram a usar melodias destinadas à canção, para as quais tinham de prover "decorações". Este exemplo também deixa evidente que a música vocal e a instrumental não são tipos de variabilidade, mas, definitivamente, genótipos diferentes. A seguir falaremos da música e de suas funções nos diferentes aspectos de significado, combinando assim música instrumental e música vocal.

Num exame rigoroso, a individualidade de significado da música parece ser constituída de três partes: *as individualidades de significado da melodia, da harmonia*[104] *e do ritmo*. Cada uma dessas individualidades de significado é uma "individualização" de todas as retrocipações dentro do significado estético básico. São as

funções estruturais líderes das estruturas da melodia, da harmonia e do ritmo, respectivamente.[105]

Uma vez que nem melodia, nem harmonia nem ritmo têm uma função líder independente, cada uma permanece em relação à obra de arte total como uma parte do todo. Pois uma parte tem uma destinação parcial relativamente autônoma no todo, mas só pode revelar isso na estrutura do todo, que continua a expressar-se também nesta parte.[106] Para evitar repetições desnecessárias, não investigaremos mais essas estruturas parciais em suas diferentes funções; entretanto, deve-se mencionar que em cada esfera de lei a relação entre o significado geral básico, a individualidade de significado da música, e as individualidades de significado das estruturas parciais correspondem ao significado estético.

A relação parte-todo acima discutida situa-se do lado-lei [do cosmos criado] e assim revelar-se-á no lado-sujeito na submissão a esta norma. Contudo, com a concepção de uma peça musical, o artista também chamará relação parte-todo a vida que, embora naturalmente não permaneça separada do aspecto da lei, não pode ser como tal encontrada ali. Referimo-nos à relação parte-todo que se revela, por exemplo, na relação do todo de uma sinfonia com as suas partes (movimentos). Isso também se aplica à relação das seções dentre de um movimento, como a exposição, o desenvolvimento, a coda e assim por diante. Então, esta é uma relação parte-todo que se revela do lado-sujeito da ordem do mundo como uma totalidade individual. Mencionamos, para esclarecer, que também encontramos algo similar na situação das artes visuais, por exemplo na relação de um dedo, uma mão ou uma parte do todo de uma figura humana representada.

É uma exigência, que já foi formulada pelo núcleo de significado do aspecto estético, que as diferentes partes (assim no primeiro como no segundo sentido) reúnam-se numa harmonia verdadeiramente bela, que juntas realmente formem um todo belo.

#2 O entrelaçamento encáptico fundante

Como já observamos, uma obra de arte só pode existir na encapse fundante em que há uma relação fundante irreversível entre as estruturas encapticamente ligadas. Na música, *a estrutura*

fundante é aquele som que se formou de tons belos. Essa estrutura tem, como já está evidente na formulação, um caráter desvelado, antecipatório.

Na forma, que é o nó da encapse, o entrelaçamento expressa-se naturalmente. Os diferentes tipos de variabilidade, portanto, baseiam-se nas diferenças de encapse fundante.

Analisaremos em primeiro lugar a estrutura do *som*. Encontramos a função estrutural líder no aspecto de significado psíquico. É a individualidade de significado objetivo iniciante da "perceptibilidade sensória objetiva do som". A função biótica, que como todas as outras funções pré-psíquicas, é de caráter antecipatório, é também uma função objetiva: o som deve ter acesso em nosso "espaço vital" a nossos órgãos de audição se havemos de ouvi-lo. No aspecto cinemático, encontramos uma função subjetiva antecipatória: o som consiste em vibrações físicas, vibrações que precisam de espaço para vibrar (função espacial) e que têm um número de vibrações (função aritmética).[107]

Os sons que formaram a música tiveram uma estrutura desvelada, antecipatória, como já mencionamos. A função física, que era iniciante para a estrutura desvelada, é também antecipatória. Vemos claramente que os sons são de fato desvelados, formados, quando consideramos o fato de que, de todos os sons que nos chegam aos ouvidos, selecionamos apenas alguns, a saber, aqueles que têm uma relação mútua particular de vibração. Vemos isso também a partir do uso do som com um número particular de vibrações e com sobretons, em que o "timbre" dos diferentes instrumentos se baseia. A fim de obter uma grande variedade de timbres, as pessoas criaram uma grande diversidade de instrumentos.

Não é necessário atualizar os sons a fim de atualizar a beleza de uma obra. Um músico bem treinado pode, ao ler uma partitura, "ouvir" os sons numa imagem imaginativa esteticamente qualificada e assim gozar da música e de sua beleza. Pode-se "repetir" uma peça que se conhece bem apenas em "pensamento", a saber, numa imagem da fantasia.[108] A estrutura dos sons é neste caso substituída pelos sons imaginados, que estão incorporados na imagem da fantasia. (Algo similar amiúde acontece na poesia.

Conhecemos todas as representações simbólicas — incluindo letras impressas — tão bem, que desfrutamos da beleza do poema sem de fato ouvir os sons. Este será o caso da prosa quase sempre.)

#3 As funções estruturais na relação de desvelamento

No capítulo 2A, discutimos o que entendemos por relação de desvelamento. Uma vez que na encapse fundante, como sabemos, duas estruturas encapticamente vinculadas juntas formam uma única estrutura com uma função estrutural em cada esfera de lei, já não precisamos discutir as funções pré-lógicas, porque estas coincidirão com as funções dos sons que já investigamos na seção anterior. Analisamos a função estética no #1 deste capítulo. Começaremos agora com as funções pré-estéticas.

A função estrutural econômica. Encontramos esta na "economia" de uma obra de arte, o modo como "a frugalidade no equilíbrio de valores"[109] é positivado sob orientação do aspecto estético. Esta função, portanto, como todas as funções subsequentes, é de caráter retrocipatório.

A função estética está em primeira instância fundada na função econômica; esta, por sua vez, remonta-se diretamente à função social, que a seu turno funda-se na função simbólica, que retrocipa para a função histórica. Encontramos nesta última, na direção fundante do tempo, um ponto de descanso, visto que a função histórica é de caráter iniciativo.[110]

Essa função estrutural expressa-se, entre outras, na duração da obra; a duração precisa ser economicamente mensurada pela "frugalidade no equilíbrio de valores", sob a orientação da função estética. O número de movimentos também cai nesta soberania de lei, como o faz o número de temas[111] e o número de instrumentos. Compare, por exemplo, uma sinfonia com um quarteto: a função econômica é diferente, embora a retrocipação econômica no significado estético possa ter uma forma igualmente positiva.

A função social. Esta é retrocipatória, como dito acima. A arte deve apelar ao gosto musical[112] da "comunidade"; a arte é, afinal, *arte comunitária*. Se, como já é o caso com grande parte da arte moderna, a arte está "deslocada" da comunidade, da cultura da qual procede, então isso será indicador de uma desarmonia no

desenvolvimento daquela cultura. Podemos ter certeza de que, neste caso, várias normas terão sido seriamente violadas, e que em primeiro lugar as normas da função social terão sido manejadas de modo antinormativo.

Talvez pudéssemos, com um olho nessas funções estruturais, se bem que com cautela, falar de “moda artística”. Um estilo só pode adquirir força cultural histórica se é capaz de cativar a humanidade, se as pessoas se interessam por ela e se se torna de fato uma expressão cultural geralmente reconhecida.

A função simbólica. Numa obra musical, vários símbolos podem ser usados. Precisamos claramente distinguir isso do simbolismo estético mencionado no capítulo 1, seção #8. Aqui estamos falando do simbolismo real, que não podemos tentar estabelecer no aspecto de significado estético, embora obviamente não possa separar-se dele. Pense, por exemplo, no *leitmotiv*, como Wagner frequentemente o usava. A execução da mesma melodia ou tema anuncia ou simboliza o reaparecimento de uma pessoa que está “associada” com aquele tema. Essa função estrutural é, portanto, extremamente importante para a música programática. Não é necessário dizer que as normas do simbolismo também requerem positivação. Isso está claramente revelado no seguinte: “Estranhamente, já não nos conectamos com as referências e ilustrações programáticas nas obras programáticas do século XVIII”. [113] Já não conhecemos o simbolismo positivo daqueles dias!

Mas esta função estrutural também é importante na música absoluta. Amiúde vemos que poucas notas ou um único tema simboliza todo o espírito e o estilo de uma peça (pense, por exemplo, nos primeiros compassos da *Oitava Sinfonia* de Beethoven). Pense também na chamada forma cíclica, em que o tema cíclico simbolicamente representa a integração das diferentes partes. Vemos outro exemplo típico no *Quartet Opus 59, nr. 2* em Mi menor. O tema rondó do último movimento é posto em Lá maior, em conflito com a norma positivada para ele. Simbolicamente, Beethoven lembra-nos de que toda a peça está em Mi menor ao continuamente voltar à escala de Mi menor no final do tema. Nesta “estrutura”, precisamos também reconhecer a norma, que é

positivada pela música clássica e romântica, que uma obra sempre deve terminar na escala em que foi escrita.

A função estrutural histórica.[114] Como mencionamos acima, nessa função, nosso pensamento encontra seu ponto de repouso na direção fundacional do tempo. Esta função é, nomeadamente, a função fundante de todas as estruturas que resultam de uma atividade formativa humana. Portanto, é também a função fundante da estrutura da obra de arte musical. A individualidade de significado nesta esfera de lei é de caráter iniciativo, embora também de estrutura antecipatória desvelada.[115] É a *forma musical técnica*. A partir da justaposição "musical", o caráter esteticamente desvelado desta função já está evidente, visto que só se pode falar de musical na esfera de soberania estética. Essa forma musical técnica é o resultado da formação controlada subjetivamente. Em diferentes momentos, as seguintes formas musicais positivas foram chamadas à existência: sonata, *passacaglia*, canção, e outras, assim como a forma sinfônica, o concerto, e assim por diante. Cada estilo buscará a forma em que melhor pode expressar-se.

As normas quanto ao modo de usar de cada instrumento diferente também encontram-se nesta esfera de lei; pois esta função existe, assim como as outras funções, na objetivação de todas as funções precedentes, portanto também na objetivação dos sons.

Função estrutural lógica. Esta função tem, assim como as seguintes, uma estrutura antecipatória. Aponta para o aspecto histórico; pois esses aspectos estão desvelados pela formação historicamente controlada; em nosso caso, isso ocorre, claro, sob orientação da função estética.

A multiplicidade lógica deve estar conectada à unidade lógica,[116] por meio da qual os aspectos pré-lógicos de uma obra de arte são objetivados. Aqui estamos lidando com a síntese lógico-funcional, que aparece na experiência ingênua. Aqui também gostaríamos de apontar o seguinte, embora não diga respeito à música diretamente. Falamos de uma reprodução ilógica ou retrato de algo que é também (até mesmo especificamente) rejeitado na experiência ingênua. Não nos atrai e, portanto, pode também não ser realmente belo. Este seria o caso se alguém pusesse três pernas numa ilustração ou retratasse uma pessoa segurando um

objeto de um modo definitivamente impossível. Devemos lembrar-nos aqui que no aspecto lógico todas as funções pré-lógicas são objetivadas. Ilustrações como aquelas que acabamos de descrever eventualmente começarão a irritar-nos. Mesmo na representação de situações de contos de fadas ou de acontecimentos irreais em que se faz um apelo à nossa imaginação (pense nas pinturas de Hieronymus Bosch), isso ainda se aplica. Isso também é verdade quanto aos "absurdos" que desenhos animados às vezes mostram.

A função estrutural psíquica[117] e todas as outras funções estruturais nas esferas da natureza coincidem, como mencionado acima, com as dos sons, o que já discutimos na seção anterior.

Ainda não discutimos as funções objetivas da obra musical fundadas na função estética. Assim, todas essas têm uma estrutura retrocipatória na objetivação de todas as funções anteriores.

A função jurídica. Todos os momentos que devem aparecer normativamente numa obra de arte hão de fazer justiça. Em primeiro lugar, deve-se fazer justiça à concepção de uma obra de arte. Um grande número de "ideias" estéticas não deve ser "descartado" numa breve amostra, uma vez que de outro modo teríamos de dizer que o que precisava ser "dito" não recebeu o devido tratamento. Nesse sentido, uma ideia pequena não deveria ser apresentada de forma muito longa. Além disso, um dos instrumentos ou grupo de instrumentos usados pode não avançar à custa dos demais. Esse último ponto é também muito importante na atualização. O mesmo se aplica aos movimentos ou às partes estruturais da melodia, da harmonia e do ritmo. Quando uma delas avança, não se faz justiça às outras partes.

Além disso, juridicamente falando, no sentido de retribuição, não será correto se alguma das funções for hiperenfatizada. Este seria o caso se, por exemplo, um artista criativo tivesse de conduzir inteiramente sua composição pelo gosto do público, pela moda.[118] Na concepção não podemos especialmente devotar toda a nossa atenção à técnica ou à forma técnica, em detrimento da qualidade estética. Escreve o professor Dooyeweerd: "A forma técnica e a expressão estética líder da concepção do artista são dois aspectos que caracterizam nossa experiência de toda obra de arte. Sua

unidade estrutural interna é uma exigência de toda obra de arte boa e madura".[119]

Função estrutural ética. Em geral, podemos definir se uma obra de arte expressa *amor ou ódio* à sociedade. Uma obra de arte não deve, entretanto, ser deliberadamente destinada a ofender uma pessoa ou um grupo de pessoas, a menos que ao fazê-lo se deseje, precisamente por causa do amor ao próximo, levá-los a intuições melhores; tem de verdadeiramente, objetivamente, satisfazer a exigência de amor ao próximo. Se uma obra musical consiste apenas de sons estridentes, não só não é esteticamente justificada mas também está em conflito com essa exigência.

No capítulo 1, #1, em conexão com a antecipação estética do significado do amor, discutimos a honestidade e a sinceridade de uma obra de arte. Dissemos que, numa obra de arte, o que o artista quer dizer deve ser expresso honestamente, sem conteúdo "feio" numa forma "bela", e que o "vazio" não deve ser ocultado pela aparência externa. Se o belo não está desvelado neste aspecto da maneira correta, é óbvio que essa função estrutural não satisfará as normas. Pois a função estética é também objetificada aqui. Já poderíamos ter feito um comentário similar quando discutimos a função jurídica.

A função estrutural pística. Em primeiro lugar, precisamos apontar que uma obra de arte pode expressar uma fé particular. A *Paixão segundo São Mateus* é uma verdadeira confissão de fé em Jesus Cristo; mas a fé do homem em si mesmo também pode ser expressa, como nas palavras de Willem Kloos: "Em meus pensamentos mais profundos, eu sou um deus".[120] Vemos outro exemplo na pintura de Jan Steen, *Cristo expulsa os vendilhões do templo*. Não se pode detectar nada da santa indignação, da grandeza desse fato, de modo que alguém que tenha visto a pintura por um longo período sem saber o que estava sendo retratado pudesse finalmente dizer que não descobriu o que ele representa. Poderia muito bem ter sido uma cena em qualquer taverna. Compare isso com a pintura de El Greco sobre o mesmo tema.

No caso de uma obra em particular, geralmente achamos difícil ou impossível determinar que tipo de fé é expressa ou sob orientação de que fé foi concebida. É especialmente difícil nas artes

em que não se empregam palavras para expressar pensamentos, por exemplo nas artes visuais e na música instrumental. Creio que podemos atribuir isso ao fato de que, embora estejamos em antítese com este mundo, ainda somos *zeitgebunden*, filhos de nosso tempo e membros da cultura em que crescemos. Ora, esta cultura por muitos séculos tem sido guiada por um ideal da ciência, que, embora encontre suas raízes no ideal da personalidade, ainda mantém seus olhos fixados nas funções da direção fundante do tempo. Isso nos ensinou a distinguir de modo mais ou menos claro o estado de coisas nas esferas da natureza (matemática, física).[121] Também aprendemos a ver a situação lógica e simbólica. O ideal de personalidade que acabamos de mencionar muitas vezes recebeu coloração estética intensa — no Renascimento, por exemplo, pelo ideal da pessoa harmoniosa, o chamado *uomo universale*; e também no período romântico — pensem no *Sturm und Drang* com seu "gênio estético". Assim aprendemos a ver também a função estética; mas as funções que se encontram em posição mais elevada na direção transcendental, em contraste com aquelas que se encontram abaixo, foram mais ou menos negligenciadas, de modo que temos de ser dotados de uma intuição particular se quisermos reconhecer a fé numa obra de arte quando ela explicitamente se expressa. Precisamos exercitar nossa intuição, abrir-nos e cada vez mais melhorar em abrir-nos para a plenitude de significado em Cristo, a fim de ser capazes de apreender como a arte não cristã e as normas que são positivadas sob a orientação da fé em um ídolo — seja o ídolo uma "concepção" humanística ou vitalista moderna — pertencem ao mundo em antítese.[122]

Todas as funções objetivas mencionadas precisam ser desveladas pelos sujeitos numa patente relação sujeito-objeto. Se as pessoas ouvirem uma peça musical mas a chamarem apenas "som", elas evidentemente têm uma *experiência falsa* da realidade. Subjetivamente, entretanto, podemos "des-velar" suas funções de modo mais ou menos perfeito. Para fazer isso realmente bem, primeiro precisamos abrir-nos à arte em geral, mas então também à obra individual. É por isso que com tanta frequência só começamos a compreender bem uma obra depois que a ouvimos diversas vezes, ou seja, se nos abrimos àquela obra.

Pode ser que nesta abertura subjetiva não desvelemos todas as funções com a mesma “intensidade”. Desse modo, é possível julgar a qualidade estética de uma obra musical ainda que não saibamos com precisão como a obra “é constituída” tecnicamente e ainda que não conheçamos em detalhe quais instrumentos estão envolvidos. O mesmo se aplica à função simbólica. Se, numa obra programática, não conhecemos exatamente o programa e portanto não podemos seguir a representação simbólica em detalhe, ainda assim podemos desfrutar dela em grande medida, isto é, a abertura da função estética. A função pística, como já discutimos, muitas vezes permanecerá fechada. Somente quando abrimos todas as funções subjetivamente, em sua verdadeira forma e em suas verdadeiras relações, satisfazemos a norma esperada do amor à arte. Somente então conheceremos plenamente a obra e alcançaremos uma experiência de máximo gozo musical.

#4 A obra musical na relação de atualização

Como sujeitos em todas as esferas normativas, as pessoas deveriam atualizar uma obra de arte conforme sua destinação objetiva.[123] Executantes e ouvintes normalmente atualizam a obra numa *interligação social organizada esteticamente qualificada*, como um concerto formal. A obra também pode atualizar-se numa comunidade (sintética ou institucional). Voltaremos a isso a seguir. Discutiremos a orquestra ou o coral como uma comunidade de artistas numa seção separada.

Tanto executantes quanto ouvintes têm de estar *presentes conforme sua estrutura biótica* para que se dê a atualização.[124] Os executantes na atualização estão vinculados a suas possibilidades bióticas. O compositor precisa levar isso em conta enquanto compõe. Um pianista jamais pode tocar mais que dez notas de uma vez, enquanto também a velocidade de seus dedos tem limitações. Semelhantemente, o “fôlego” dos que tocam instrumentos de sopro precisa ser levado em consideração.

A atualização da obra de arte na interligação esteticamente qualificada também se revela nisto, a saber, que quando se constroem salas de concerto é necessário levar em conta a acústica em conexão com a função espacial subjetiva dos sons.

A relação de atualização no aspecto de significado psíquico. Esta relação se manifesta no fato de que, como resultado de uma obra, podemos começar a fantasiar.[125] Isso é especialmente importante na música programática. Neste caso, uma imagem fantástica *deve* surgir em nós a fim de representar o que se reproduz na obra musical por meio dos símbolos. Assim, encontramos novamente aqui a imaginação estética reprodutiva que já discutimos.[126]

Além disso, é possível que uma peça suscite-nos um ou outro estado de espírito. Fazemos uso disso quando nos sentimos deprimidos e ouvimos música para alegrar-nos.

Uma obra de arte pode suscitar um sentimento de comunidade[127] que "fala" aos artistas e ouvintes que se reconhecem como portadores da mesma cultura.

Na esfera lógica, atualizamos a peça ao distingui-la logicamente das outras. Quando a distinguimos por todas as suas características, de modo que podemos "compará-la" com outras obras.

A relação de atualização na esfera histórica de lei. Como notamos no final da seção anterior, precisamos abrir-nos para a arte e para as obras de arte. Esse desvelamento se dá numa base histórica. Como sujeitos históricos, determinamos que peça queremos ouvir ou tocar, onde e quando. Essa atualização histórica também é óbvia a partir do fato de que algumas obras tornaram-se "peças de repertório", enquanto outras raramente voltam a ser tocadas, se é que voltam.

A *habilidade técnica* é requerida dos artistas a fim de atualizar a obra musical numa formação controlada.

Em geral, podemos dizer que a obra musical é um objeto em relação ao ato de atualização, tanto para o ouvinte quanto para o músico, para quem a atualização só pode ser feita com justiça com base no desenvolvimento histórico sob orientação da função estética desvelada.

A relação de atualização no aspecto de significado simbólico. Para começar, observamos que uma obra musical pode ser reproduzida simbolicamente numa partitura. Dedicaremos uma seção separada a isso.

Ademais, observamos que os sujeitos simbólicos podem usar uma obra em particular como exemplo de estilo de um período particular ou de um compositor particular. A obra pode ser representativa de tal estilo. Uma vez que o significado estético (e portanto também os momentos de significado) não podem ser simbolicamente objetivados, não é possível expressar precisamente em palavras o como e o que de certo estilo, para expressar de modo abrangente o que a beleza concreta de uma obra de arte específica é. Podemos apenas aproximar-nos dela, sugeri-la. Entretanto, podemos facilmente falar sobre sua forma, e assim por diante.

Uma obra de arte pode ser atualizada por uma comunidade, visto que pode simbolicamente representar aquela comunidade. Para a comunidade institucional do Estado, pode ser o hino nacional, como o *Wilhelmus* holandês; para uma comunidade sintética, por exemplo, pode ser a canção de um clube.

A relação de atualização no aspecto social da realidade temporal. Não é necessário dizer que, na atualização de uma obra de arte pelos artistas e pelos ouvintes, a função social é de importância eminente. Na interligação estética mencionada, as normas sociais precisam ser levadas em conta. Por exemplo, trajes noturnos precisam ser vestidos em concertos formais e os músicos não poderão aparecer no palco em mangas de camisa.

A música naturalmente também pode ser usada para intensificar uma atmosfera agradável. Pense especialmente na música de entretenimento leve,[128] que tem uma destinação social.

A relação de atualização na esfera de lei econômica. Essa atualização se manifesta em primeira instância no fato de que os artistas (e produtores) podem ganhar dinheiro a partir da atualização de uma obra musical. No tocante a isso, considere as companhias comerciais de gramofones. Hoje, as pessoas podem até mesmo falar de música comercial, ou seja, música de entretenimento, que é feita apenas para fins comerciais e em que o compositor almeja apenas agradar o gosto popular.

A relação de atualização na esfera estética de lei. O ato de atualização tanto para o ouvinte quanto para o executante deve estar sob orientação da função estética subjetiva (desvelada). É necessário, especialmente para músicos, que de fato sejam

capazes de justificar sua atualização subjetiva (incluindo todas as retrocipações e antecipações). Esta é uma exigência normativa. À violação da norma ou ao comportamento antinormativo de fato chamamos de *pecado*, no pleno sentido da palavra. Tanto o artista quanto o público precisam estar plenamente cientes de seu ser no "modo de ser de significado" e da exigência inescapável deste "modo de ser do significado": submissão à lei de Deus de todo coração e de toda a personalidade.

Entretanto, ninguém pode dizer que desfrutar da beleza é pecado, que é algo que procede "do maligno", pois "tudo que Deus criou é bom, e nada deve ser rejeitado se recebido com ações de graça" (1 Timóteo 4.4). Deus não nos deu na ordem do mundo a beleza para nosso gozo e impôs o dever sobre nós de dar às normas, assim também às normas estéticas, uma forma positiva? E não é essa nossa tarefa — atualizar a beleza, como nosso coração dirigido à significância em Cristo? Podemos também, e na verdade devemos, subjetivamente desvelar a beleza das coisas da natureza na relação sujeito-objeto patente, "com ações de graça".

A atualização no aspecto de significado jurídico. Quando atualizarmos as obras de arte, compararemos umas com as outras conforme sua qualidade estética. Os artistas executantes também serão comparados uns aos outros conforme sua capacidade de atualizar; podemos pagar melhor ao superior que ao inferior.

Com a atualização, deve-se fazer justiça a todos os momentos, assim como já mencionamos com a relação de desvelamento jurídico e na antecipação jurídica no significado estético. Portanto, em sua performance, músicos não poderão prestar toda a atenção à técnica. Em geral, podemos dizer que eles precisam fazer plena justiça à composição. Portanto, não podem subjetivamente introduzir quaisquer mudanças ou atualizá-las de outra forma que não a pretendida pelo compositor.

Não é necessário dizer que uma obra de arte também pode atualizar-se como objeto jurídico, como na luta por direitos autorais.

Atualização no significado do amor ao próximo. Podemos expressar nosso amor na música (pense, por exemplo, no "dedicado a...") ou podemos atribuir uma peça musical a tal uso (como, outrora, com a serenata).

Nós, os ouvintes, temos de amar a música, enquanto o músico, na atualização de uma obra de arte musical, tem de fazê-la em amor à obra. Tal peça verdadeiramente se torna um objeto de amor, assim para o artista assim como para o público!

A relação de atualização na esfera pística. Podemos acreditar na primazia de um estilo particular; ou podemos acreditar que, com um estilo particular, tal como aquele do Renascimento, a soberania da personalidade estética está comprovada.[129] Em relação a esta "personalidade estética", também podemos pensar no Romantismo. Assim, de muitas formas, podemos atualizar a arte em geral ou uma obra de arte em particular como um objeto de fé. Contudo, a norma é que precisamos agradecer a Deus por permitir que esta beleza exista na sua ordem da criação. A arte, a obra de arte, deve ser em primeiro lugar para sua honra, "*ad maiorem gloriam Dei*".

#5 A orquestra e/ou o coral

(Também incluímos "unidades" menores aqui, como o quarteto.) Na seção anterior, discutimos a atualização de uma obra de arte musical e as normas por ela impostas sobre o artista que a executa. Essas normas estão na natureza das coisas e também se aplicam à orquestra e ao coral.

A orquestra (coral) é uma comunidade social sintética esteticamente qualificada[130] que se funda na esfera de lei histórica. Vemos isso também em sua organização.

É diretamente evidente a partir da experiência que uma orquestra (coral) no "significado musical" é de fato uma comunidade com sua própria identidade. Afinal, podemos com razão falar do "do som típico das cordas" em uma ou outra orquestra. Que um coral seja uma comunidade é também evidente a partir do fato de que aqui uma única pessoa não pode "descer" o tom enquanto canta, mas que todos o fazem simultaneamente e na mesma medida. Também podemos apresentar o argumento de que geralmente ouvimos todos os membros de uma "seção" de uma orquestra (ou coral) pôr ênfase particular num momento específico, que todos cometem o mesmo equívoco, e assim por diante. Toda a orquestra (ou coral) também está em melhor forma em certo momento do que

em outro, o que não se pode inferir da melhor ou pior disposição dos diferentes membros em diferentes exibições (pois seria antes uma coincidência para que todos os membros estivessem no mesmo tempo especialmente em sua melhor forma no mesmo dia). Toda abordagem individualista se mostra deficiente aqui.

Quando novos membros se juntam a uma comunidade, eles em primeiro lugar têm de ser “integrados”, ou seja, terão de permitir-se incorporar-se numa comunidade e tornar-se um verdadeiro “membro da identidade” antes que a comunidade possa exibir-se como uma entidade completamente “homogênea” novamente.

Podemos discernir uma norma no modo de dispor uma orquestra (ou coral). Isso é tradicionalmente determinado, o que é indicativo da positivação da norma com o passar do tempo.

#6 A música e seu vínculo encáptico

Começaremos com a discussão *do entrelaçamento estrutural entre os genótipos mais estreitos*. Anteriormente, consideramos que fossem a música vocal e a música instrumental. Ambas podem ocorrer livremente (vocal, como canto *a capella*, por exemplo no canto gregoriano; instrumental, em praticamente toda música de concerto). Entretanto, a música vocal normalmente encontra-se em encapse com a música instrumental. É então com frequência a estrutura líder, com a música instrumental tendo uma função de acompanhamento. É este, por exemplo, o caso com a maioria das canções na ópera italiana *bel canto*. Às vezes, contudo, a música instrumental tem a estrutura líder, como na *Nona Sinfonia* de Beethoven.

Discutiremos agora a *encapse com outras estruturas esteticamente qualificadas*. Em primeiro lugar, vemos a encapse com as já várias vezes mencionadas *interligações esteticamente qualificadas*. Uma interligação expressar-se-á na forma de uma obra. Considere, por exemplo, a diferença entre uma sinfonia e um quarteto. O último pode com razão ser chamado de música de câmara, uma vez que se destina a ser tocada num círculo pequeno, limitado. A diferença entre “música de sala de concerto” (como uma sinfonia) e a música de câmara pode agora ser rastreada a uma diferença de encapse; elas estão vinculadas a diferentes

interligações. E, exatamente por causa disso, não é bom apresentar um concerto de música de câmara (como um recital de piano) numa sala de concerto grande.

A *encapse com a comunidade esteticamente qualificada* também acontece. Em geral, compositores prescrevem a força de uma orquestra sinfônica, raramente afastando-se da força normal (isso obviamente só se aplica se o compositor faz "música de concerto"). Assim, vemos a encapse com a comunidade esteticamente qualificada da orquestra. Contudo, este entrelaçamento é ainda mais evidente se o compositor escreve música para orquestras especiais. Haydn, por exemplo, escreveu peças especialmente para a força da orquestra da família Esterházy. Mozart escrevia árias para solistas particulares. Pense na *Wellington's Victory* de Beethoven, em que ele insere uma fanfarra para um trompete automático.

Deparamos com casos bem claros de encapse no jazz, como discutido na última seção do capítulo 1. Uma vez que a improvisação assume um grande papel nesta música, vemos que os arranjos são escritos especialmente para esta ou aquela orquestra. Ademais, o estilo dos diferentes solistas é levado em consideração. Assim, um arranjo para uma orquestra não pode ser usado por outra. É desnecessário dizer que, se alguém não leva em consideração o estilo de diferentes solistas no arranjo, jamais se poderá chegar à unidade musical. E tal unidade é uma norma estética.

Até agora discutimos a encapse da música com estruturas subjetivamente qualificadas. Concentrar-nos-emos agora no entrelaçamento com *estruturas esteticamente qualificadas objetivamente.*

Primeiro discutiremos o entrelaçamento com a obra de arte literária. Em geral, vemos o entrelaçamento do genótipo mais estreito da poesia com a música vocal, ao passo que o genótipo mais estreito da música instrumental pode obviamente também estar envolvido na coerência de entrelaçamento. Raramente deparamos com música vocal que não funcione em encapse com a arte literária. Como exemplo de tal exceção, mencionamos *Les sérènes* de Debussy.

Se o entrelaçamento na questão centra-se na “música”, e as palavras são apenas um “auxílio”, então a estrutura musical (vocal) é claramente a líder. Na ópera *bel canto*, os cantores poderiam apenas cantar tão bem quanto qualquer outra coisa, sem causar nenhum dano à qualidade estética. A música também pode ter apenas uma função secundária; neste caso, a música deve ser totalmente “adaptada” ao texto, uma vez que a função líder da estrutura da arte literária será a função de destinação da música. Como exemplo desta última, podemos apontar o melodrama e os madrigalismos [pintura musical], e este será o caso na maioria das canções.

Para muitos, em diferentes períodos, o ideal era que as estruturas encapticamente vinculadas permanecessem próximas umas das outras como “parceiros iguais”, como no ideal de Wagner da *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total]. Contudo, este ideal raramente, ou nunca, foi realizado.

Além disso, a arte musical pode estar vinculada ao teatro (que, por sua vez, como já observamos antes, quase sempre funciona em encapse com a arte literária). Se o teatro é a estrutura líder, a música tem uma tarefa complementar, de acompanhamento, às vezes de sugestão de estado de espírito. Vemos isso na música *Peer Gynt*, de Grieg, para a peça de Ibsen, na música *Egmond* de Beethoven, na música de Badings para o *Gijsbrecht* de Vondel, na música de Pijper para *A Tempestade*, para a qual o próprio Shakespeare prescreveu o uso de música.[131] Em contraste com isso, observamos que na ópera italiana *bel canto* a música é claramente a estrutura líder. Também neste contexto podemos apontar novamente para o ideal de fato não realizado de Wagner de chegar a uma *Gesamtkunstwerk.*

A música também pode estar encapticamente vinculada à arte da dança. Basta pensar na música de balé. A dança normalmente será a estrutura líder aqui. Encontramos exemplos em *La valse* de Ravel, *La création du monde* de Milhaud, e ademais em toda a música escrita por diferentes compositores para o *Russian Daghilew ballet* em Paris em torno de 1920. A música também poderia ser a estrutura líder nessa encapse; contudo, é difícil encontrarmos exemplos. Além disso, a experiência ensina-nos que

dançar uma música não especialmente estruturada para isso não satisfaz. Em tais casos, a encapse aparentemente não se permite expressar-se em obras de música.[132]

Queremos agora passar a discutir o entrelaçamento da música com estruturas não esteticamente qualificadas.

Assim, vemos que a música pode estar vinculada a uma *estrutura socialmente qualificada* (subjetivamente). Considere a música de entretenimento. A partir das exigências que colocamos sobre ela, é óbvio que esta música tem uma destinação social. Ela não pode ser “pesada”; não pode apresentar nenhum “problema musical”; deve, por outro lado, ser “leve”, ter um apelo fácil, à primeira audição ser diretamente adequada e tocar-nos como agradável. Também não deve ser “imponente” demais — pense na música de café. A música pode estar vinculada à dança, ao passo que a coerência de entrelaçamento [interno] da música com a dança pode estar vinculado por sua vez à interligação [externa] supramencionada. Vemos isso por exemplo na música dançante moderna, e nas valsas de Strauss. Em geral, podemos dizer que a encapse já mencionada (o entrelaçamento com a literatura, com o teatro e com a dança) podem ter uma destinação social. Então podemos apontar para a opereta, para a canção popular, para as canções de Lou Bandy e outros.

A música pode estar vinculada à *estrutura pística* como uma comunidade eclesiástica ou denominação. Chamamos a isso de música sacra ou eclesiástica, e os exemplos incluem o canto gregoriano, as missas “compostas”, os corais protestantes, e assim por diante. Já apresentamos as razões das diferenças típicas entre a arte vinculada à Igreja Católica Romana e às denominações protestantes no capítulo 2A, #2.

A música também pode estar encapticamente vinculada a todos os outros tipos de estrutura. Neste sentido, pense nas canções marciais, canções populares, canções de ninar, canções de acampamento, canções de guerra. Não discutiremos mais profundamente todos estes casos de encapse. Também gostaríamos de enfatizar que não estamos lidando com um caso de encapse com o *Wilhelmus*, o hino nacional holandês.[133] Este é um caso de atualização subjetiva da obra musical de acordo com sua

destinação objetiva pela comunidade (do Estado). Esta música é usada pela comunidade como um símbolo de sua unidade. Isso não se expressa na forma ou no texto.

Em resumo, observamos que os tipos de variabilidade podem originar-se: I. Como resultado de diferenças na encapse fundante (pense na diferença entre uma banda de metais[134] e uma música de concerto); II. Como resultado de uma encapse (correlativa); III. Como resultado de uma diferença de estilo (variabilidade histórica); IV. Como resultado de uma positivação diferente das normas por causa de fatores externos (atualmente, também uma diferença de estilo, como uma diferença na variabilidade histórica).

#7 A partitura e o instrumento

Na música encontramos a situação peculiar que não pode ser permanentemente objetivada. Já observamos isso antes. Isso explica por que se usa uma partitura em que todas as funções simbólicas inferiores (isto é, os sons e a forma) estão simbolizados, objetivados.

A partitura é uma estrutura simbolicamente qualificada com uma função fundante histórica, mas esta estrutura só existe enquanto fundada em outra estrutura que é qualificada num dos aspectos naturais.[135] Ademais, vemos a encapse correlativa da partitura na obra musical que é simbolizada por ela. A última é naturalmente expressa na “forma” da partitura e também naquela da obra musical. Considere que um compositor nunca pode escrever música que não possa ser anotada numa partitura. Notação musical apresenta limitações; não se pode anotar cada nuança arbitrária (nem mesmo considerando que de outra forma seria “ilegível” para o músico). A partitura, portanto, simboliza uma estrutura qualificada de modo não simbólico, a saber, a concepção intencional do artista em suas funções objetivas pré-simbólicas, sem que a estrutura realmente seja retratada ou representada.[136] Assim, o ritmo é simbolizado pelas barras [e tons inteiros, semitons, notas pontuadas etc.], e os sons pelas notas. Uma obra de arte só pode ser simbolicamente anotada se o aspecto de significado simbólico é desvelado pelo aspecto de significado estético.

A estrutura da partitura obviamente se expressa em todos os aspectos de significado da realidade temporal. Olharemos apenas algumas funções que são importantes em relação a isto. Vemos uma função objetiva biótica: precisamos virar as páginas; podemos tomá-las nas mãos. A observação física das notas funda-se diretamente nesta objetividade biótica. No aspecto de significado histórico e simbólico, mencionamos a relação de atualização. O artista em ação tem de atualizar a obra num ato de formação controlado com base em sua compreensão dos símbolos. O desvelamento da linguagem objetiva que ainda permanece fechado na estrutura concreta é feito pelo músico que, por causa de sua "função comunitária" subjetiva, baseada no desenvolvimento histórico, compreende quais sons devem ser tocados.[137] Com base nos sons e na forma que são simbolicamente incorporados na partitura, as funções pós-simbólicas também podem ser atualizadas na atualização de uma obra musical.

Uma segunda "ajuda" importante na atualização de uma peça musical é o *instrumento*. Esta estrutura pertence aos "utensílios" de tipo radical, que é um *princípio estrutural socialmente qualificado*. Neste tipo radical encontramos o "instrumento" genotípico, enquanto as diferentes estruturas dentro deste tipo podem ser entrelaçadas numa encapse com outras estruturas. Dessa forma, vemos que o instrumento musical tem uma estrutura socialmente qualificada que é historicamente fundada e que existe numa encapse fundacional com uma estrutura fisicamente qualificada (madeira, cobre etc.). A estrutura total do instrumento como objeto existe num entrelaçamento encáptico com a estrutura esteticamente qualificada da música. Portanto, não é preciso dizer que o instrumento tem uma função de destinação estética, pois tem de produzir musicalmente sons estéticos. Um instrumento musical é bem formado, portanto, apenas se satisfaz plenamente a exigência normativa que deve produzir sons belos.

O instrumento musical apresenta uma variabilidade diferente de tipos: instrumentos de sopro (madeira e cobre), corda (pulsada e friccionada) e percussão. A diferença entre esses tipos procede de uma diferença na relação histórica sujeito-objeto na execução tecnicamente controlada do instrumento.[138]

Epílogo

Neste artigo tentei discutir, ainda que muito brevemente, a direção e as linhas gerais de uma estética cristã ainda por construir. Tal estética deve inevitavelmente basear-se numa filosofia cristã. Tal filosofia pode ser encontrada na filosofia da ideia cosmonônica. Como é evidente, tomei como pressuposto o conhecimento das principais linhas dessa filosofia conforme discutida na obra em três partes do professor Dooyeweerd *De Wijsbegeerte der Wetsidee*, traduzido em inglês como *A New Critique of Theoretical Thought* [A nova crítica do pensamento teórico]. Estou ciente de que meu trabalho não está nem perto de estar concluído; pelo contrário, muitos problemas foram brevemente apontados sem nenhum desenvolvimento posterior, enquanto há muitos momentos que uma teoria estética deveria levar em consideração que escaparam à minha atenção. Há também, é claro, a possibilidade de que eu tenha visto ou interpretado algumas situações de maneira incorreta.

Não podemos descansar em nosso trabalho científico até que a situação que explicamos em detalhe dê conta da realidade cósmica tal como dada a nós na experiência ingênua. Em outras palavras, nosso trabalho deve atender totalmente às exigências da verdade.[139] Ademais, precisamos estar continuamente cientes de que jamais poderemos captar plenamente, exaustivamente, a *Gegenstand* em nosso conceito ou ideia, mas só podemos aproximar-nos dela e abordá-la.[140] Portanto, jamais podemos pedir que uma estética nos dê uma visão clara e completamente adequada da “essência” ou “identidade” da beleza. Pois a verdadeira identidade da beleza, como cada uma das outras particularidades de significado dentro da diversidade de significado, reside em sua significância; pode-se, portanto, apenas aproximar-se dela na ideia mas jamais apreendê-la plenamente (num conceito).

Precisamos estar especialmente imbuídos pelo ser no “modo de ser como significado”. Tão logo deixamos de ver o *Gegenstand* como significado, perdemos aquela “apreensão da verdade” que aponta na direção da plenitude de significado da verdade, ou a *Gegenstand.* No entanto, este deveria ser o princípio mais importante: buscar a verdade, ler a verdadeira situação, com a ajuda

de uma intuição desvelada, a partir da ordem divina do mundo que aponta na direção da Verdade, a plenitude de significado, aquela Verdade que está em Jesus Cristo como o Aperfeiçoador do significado, a nova Raiz da raça humana.

Sim, a verdade deve ser o princípio orientador. Não devemos tentar impor nossos pensamentos e opiniões à maneira nominalista na ordem do mundo, nem tentar impor nossas teorias sobre a realidade. Ao contrário, e isso talvez seja ainda mais difícil, precisamos tentar ler a situação real a partir da realidade. Dessa forma, jamais cairemos numa arte e numa teoria da arte rígidas, pois apontar a Verdade e reconhecer nosso ser no "modo de ser um significado" é o fator dinâmico do desenvolvimento, do desvelamento, da intensificação do significado.

Deve ser diretamente evidente que, para uma ciência cristã, a verdade no sentido supramencionado é a única verdade possível. Alguém que diga que a ciência assim já não é mais ciência, mas teologia, que trabalhar nesta base não é trabalho científico, mas pregação, prova não ter compreendido o caráter totalmente religioso de cada ato da personalidade humana temporal, prova ainda estar preso no dogma da *Voraussetzungslosigkeit* ("neutralidade"). Contudo, tratados como a glorificação do dever de Kant ou as "trocas de ofensas" e a glorificação da "vida" em *Der Antichrist* [O Anticristo] de Nietzsche também não são "pregação", ainda que dirigidas a outro "deus", ou são talvez "neutras", "puramente científicas" e de modo nenhuma religiosamente determinadas?

Numa ciência cristã, tem de ficar claro que a mentira, isto é, tudo que não se dirige à plenitude de significado da verdade, é pecado, do mesmo modo que a arte feia ou um ato de ódio ou, em geral, qualquer comportamento antinormativo é pecado.

Obviamente, não podemos, com coração orgulhoso e endurecido, pensar que, por nós mesmos e em nossa própria força, podemos lutar por Deus e seu reino porque temos tais princípios puros e com base nesta filosofia cristã pura podemos defender muito bem como tudo deve ser. Neste caso, não seríamos melhores que os fariseus, que viviam pelas leis que derivaram das Escrituras, mas haviam se esquecido do Senhor. O juízo de Deus então estaria sobre nós como esteve em Isaías 29.13, quando ele declarou:

“Essas pessoas vêm a mim com seus princípios e honram-me com sua filosofia, mas seu coração está longe de mim. Sua piedade é apenas uma ciência humana, aprendida pelo hábito”. Mas se nos prostramos diante dele em humildade, em submissão a sua palavra, orando para que ele esteja conosco por meio de seu Santo Espírito, como servos obedientes e indignos fazendo seu trabalho, então podemos esperar a bênção de Deus (1 Co 15.58).

Que a ciência e a arte sejam continuamente, não para a glória do homem, não para maior honra dos próprios artistas e cientistas, mas *ad maiorem gloriam Dei*.

6. Estilo e cosmovisão[141]

1. O que é estilo?

Antes de olharmos para nosso assunto mais de perto, temos de perguntar o que realmente é estilo. Embora a palavra estilo também seja usada metaforicamente, em expressões como estilo de vida, estilo de pensamento, e assim por diante, podemos ter certeza de que comumente se refere a uma condição estética. Estilo, então, é uma característica de tudo que é esteticamente belo? Decerto que não. Basta pensar na beleza da natureza. A beleza da natureza é uma beleza sem estilo. Antes de podermos lidar com os problemas que surgem aqui, temos, primeiro, de dizer o que, de fato, a beleza é. O aspecto estético é um dos aspectos da ordem do mundo que é soberana em sua própria esfera. Cada coisa funciona dentro deste aspecto. Isso implica que todas as coisas são belas? Decerto que não, mas também o feio só pode existir porque há um aspecto estético na realidade. Afirmar que algo é feio quer dizer que é não bonito, inestético, que é contrário às normas da beleza, mas não que pudesse existir sem tomar parte no aspecto estético.

O aspecto estético é normativo. Isso quer dizer que Deus instituiu este aspecto na ordem do mundo, em que as normas são instituídas, em princípio. Nada pode ser belo se não satisfaz essas normas. As pessoas receberam a tarefa de dar uma forma positiva a essas normas; essas normas são de tal modo que são os seres humanos que lhes dão uma forma concreta. No curso do desenvolvimento histórico, e sob a liderança de grandes artistas, que nesta área são os principais formadores de cultura, uma expressão positiva diferente é dada às normas estéticas em cada área; essas normas são positivadas de diferentes maneiras ao longo do tempo. E estilo descreve o modo como essas normas são positivadas em qualquer momento particular durante um período histórico.[142] Obras de arte originadas em diferentes períodos mostram diferenças de estilo. Isso quer dizer que a beleza nessas obras de arte tem sido percebida de formas positivas diferentes. Para ser verdadeiramente belas, essas obras sempre devem satisfazer as normas tais como elas foram formuladas em princípio

na ordem do mundo, caso contrário é certo que não podem ser belas.

Como dissemos, todas as coisas funcionam no aspecto estético. Portanto, todas as coisas feitas pelos seres humanos mostram estilo. Por exemplo, o interior de uma casa moderna exibirá um estilo moderno não só nos quadros modernos pendurados nas paredes, mas também nas cadeiras, no telefone, na forma como os quadros são pendurados, em como a mobília está disposta, e também nos vasos, no revestimento do piso, na louça, nos talheres etc. E não é verdade que quando você sai os carros, os anúncios de outdoor, os prédios modernos também exibem certa unidade de estilo, pois todos obedecem às leis conforme são esteticamente positivadas neste momento? Portanto, estilo claramente não é só privilégio das belas artes.

Em contrapartida, as coisas no mundo criado, tais como as flores e as montanhas, não têm sua origem no arranjo humano. Não é preciso dizer que não podemos, portanto, falar de estilo em relação à beleza da natureza.

2. Quem influencia o estilo?

Discutiremos agora a influência que a cosmovisão daqueles que positivam as normas estéticas, isto é, os formadores do estilo, têm sobre o estilo que é produzido. Toda ação humana, e portanto também o trabalho criativo dos artistas, sua atividade como positivadores proeminentes, bem como sua fé, encontra sua raiz mais profunda numa escolha religiosa de posição, que se concretiza numa visão de mundo. Claro, uma pessoa não está necessariamente sempre consciente de sua própria visão de mundo, embora esta venha à tona nas opiniões que sustenta em diversos assuntos. Neutralidade é impossível e a crença em sua existência também encontra raízes numa cosmovisão que é fortemente influenciada pela filosofia (positivista) que veio à existência no século XIX. É importante lembrar que quando os problemas estão sendo resolvidos, de qualquer natureza, nunca é uma questão de fatos como tais, mas sempre uma questão de interpretação desses fatos.

Na supracitada escolha religiosa de posição feita pelas pessoas, há de fato em princípio somente uma escolha: a favor ou contra Deus; por Cristo ou contra ele. A antítese encontra sua raiz mais profunda na possibilidade de escolher ser a favor ou contra Deus. Mas, se uma pessoa escolheu ser contra Deus, ainda haverá numerosas possibilidades. Pois as pessoas têm de escolher seu deus; elas foram feitas dessa maneira, estruturalmente, e à medida que fecham a visão ao transcendental (uma vez que Deus é o Deus transcendente, exaltado acima da criação), elas sempre criarão seu próprio deus, ao “proclamar” algo temporal dentro da criação como deus. Pode ser uma de suas próprias funções, tais como a inteligência ou a razão.

A fé também encontra sua raiz, sua orientação, na escolha religiosa de posição. Não pensem que a fé é um privilégio apenas do cristão. Todos, quem quer que sejam, têm uma função de fé e uma fé real, mas a do cristão toma uma direção (e um conteúdo) diferente da do não cristão.

Tudo isso tem tanta importância porque todo o processo de positivação é conduzido pela fé. A direção da fé mostra a direção do

processo de positivação. Isso é verdade em cada campo, na positivação das normas jurídicas, econômicas e sociais, e também das normas estéticas. Quero enfatizar a última, em particular, porque com muita frequência expressa-se a opinião de que o campo da arte é ou um campo neutro ou um campo que nada tem a ver com a fé cristã, que no máximo pode ser atribuído à "graça comum", ou inevitavelmente pertence ao "mundo", à *civitas terrena*. Voltaremos a este assunto adiante. Antes, trataremos de alguns exemplos da história da arte.

Durante a Idade Média, a Europa inteira esteve permeada pelo ideal de uma igreja que abarcava todas as esferas da vida e de uma maneira de viver voltada para Deus. Pode-se encontrar a expressão deste ideal no estilo. Pense, por exemplo, nas igrejas góticas com suas linhas verticais, em que a construção da igreja representava o lugar central que Cristo e sua igreja ocupavam no coração do povo. Encontramos a glorificação da igreja nas igrejas barrocas da contrarreforma. Nas igrejas cristãs protestantes datadas do mesmo período, está claramente expresso o lugar central dado à palavra de Deus tal como cumprida em Cristo.

Também nas pinturas da Idade Média a visão de mundo supramencionada encontra sua expressão. Remeto-os a um artigo publicado numa edição anterior deste periódico — "A história do Natal nas artes visuais". Permitam-me citar umas poucas linhas daquele artigo. Numa discussão sobre uma pintura da história de Belém, de Geertgen tot Sint Jans, o artigo fala da

> [...] vida emocional piedosa e intensamente individual... Que serena simplicidade brilha desta obra, que tímida aproximação como se com pés descalços, porque o lugar em que estamos é terra santa... A luz que vem ao mundo reluz do bebezinho. Aqui estamos mais preocupados com a representação da Luz, aquele Mistério, do que com a representação daquele pequeno ser na manjedoura... A obra deste pintor, que ainda tem de ser incluída entre os Primitivos Flamengos é penetrada por um sentimento tão puro, que se tornou uma das mais lindas expressões do mistério do Natal. Quando comparamos esta com outras pinturas do mesmo tema feitas pelos grandes mestres italianos, espanhóis, [Peter Paul] Rubens, o flamengo, e outros mestres do Barroco, então se vê a diferença. Com Geertgen, encontramos uma simplicidade serena, a expressão

> do que é importante aqui no nível mais profundo: o Mistério da encarnação de Deus. Com os outros, encontramos a pompa e o esplendor dos Homens Sábios, os reis: paramentos elegantes, lindas madonas, crianças encantadoras, grutas ou ruínas magnificentes, paisagens gloriosas ao fundo, mas perde-se a devoção. Um sentimento de admiração pela obra de arte como tal permanece, mas a adoração do Menino Jesus, que é do que trata a pintura, é deixada de fora.

Perguntamo-nos como veio a acontecer que nas obras dos mestres posteriores, os pintores do Renascimento e do Barroco, esta devoção perdeu-se.

3. Os influenciadores do estilo na arte

Durante o Renascimento, encontramos dois momentos na arte: primeiro, o faústico, com a luta desenfreada por liberdade e possibilidades irrestritas; e, em segundo lugar, a racionalização do estilo num classicismo mantido estritamente e determinado racionalmente. Este fenômeno também pode ser remontado à visão de mundo desses tempos. Depois do declínio e do desgaste da monocultura eclesiástica da Idade Média, vemos a ascensão de uma nova atitude religiosa no coração do povo: o ideal de personalidade. Este proclamava a humanidade em si mesma, “o homem universal”, a personalidade racional, moral, como o legislador e criador da ordem do mundo. E os humanos imediatamente começaram a exercitar seu reinado autossuficiente sobre a natureza. A ciência tornou-se o veículo desse reinado: não satisfeita até que tudo se reduzisse a fórmulas básicas, eles podiam, com essas fórmulas como ponto de partida, construir o cosmos racionalmente. Isso ficou conhecido como ideal científico, que, embora se enraizasse no ideal de personalidade, veio enfim a colocar-se em forte oposição a ele, uma vez que também queria construir o próprio ser humano a partir de umas poucas leis básicas, e deste modo ameaçar a liberdade da personalidade soberana.

Esta contraposição polar dentro da cosmovisão humanista (ou renascentista) claramente ganha expressão nas obras de arte do período, como já indicamos. Durante o Renascimento, ambos os momentos — a luta pela liberdade e o classicismo racional — ainda estão mais ou menos em equilíbrio, mas se encontram cada vez mais em oposição um ao outro, até que vemos os dois momentos colocarem-se lado a lado como forças incompatíveis durante o período barroco. Portanto, vemos a luta indomável por liberdade expressa num estilo, e ao lado dele, ou em oposição a ele, surge outro estilo a partir do ideal científico, que empenhou seu coração à matemática.

Depois deste período chegamos ao tempo do Iluminismo, quando o ideal científico aparentemente tinha ganhado o dia. Sob a influência desta fé na razão humana, toda a arte ameaçava fossilizar-se, até que o ideal de personalidade mais uma vez viesse

a exigir seu quinhão, e o Romantismo veio à tona com o movimento *Sturm und Drang* [tempestade e ímpeto]. Não pensem que a velha contraposição polar foi imediatamente abolida. O Romantismo surge da mesma atitude religiosa básica que o Renascimento e o Barroco. De um lado, vemos nas artes visuais um estilo que é fortemente classicista, em que se é mais ou menos sujeito a normas racionalistas tomadas de empréstimo da antiguidade grega e latina. De outro lado, vemos o germinar da personalidade, sobretudo na literatura, mas também na música.

As tensões surgiram necessariamente das ideias humanistas fundamentais. De um lado, o ideal científico voltou sua atenção para a natureza e, como resultado, considerava tudo como sujeito às leis da natureza, à causalidade e à determinação. De outro lado, o ideal de personalidade ensinava a liberdade absoluta do ser humano. Os românticos tentaram resolver essas tensões pela adoração do sentimento de beleza, uma vez que pensavam que atitudes contrastantes tinham assim sido reconciliadas. É por isso que o Romantismo inicial designava um lugar tão proeminente para a arte e o gênio artístico gozava de tanta veneração. Em contraste com o Renascimento, as pessoas eram menos incitadas a dominar a natureza por meio da inteligência do que a encontrar meios e modos irrestritos de expressar suas emoções. As pessoas tinham de dar expressão às excitações da alma na arte, mas a “alma” na verdade não era mais do que a função psíquica, emocional. Pois, embora seja verdade que no Romantismo o estético era tido em alta conta, é também verdade que o estético não era, a seus olhos, muito mais do que um “tipo de sentimento”. Consequentemente, o Romantismo concentrava-se com muita intensidade no psicológico — tudo está centrado no sentimento. O irracional, isto é, a elevação da pessoa acima de qualquer lei ou norma, a singularidade, a ausência de limites, o domínio do sentimento, era isso o que a pessoa romântica louvava e almejava: esta era sua fé. Por esta razão, vemos que, quando Wagner aparece — na história da música falamos de Alto Romantismo naquela altura —, a estética tinha sido influenciada por tantos anos pela fé no ideal de personalidade psicologicamente tingido, o ideal de expressão emocional da “alma”, que muitos

consideram esta música quase sensual, pois nos afeta mais psicológica do que esteticamente.

As artes visuais também se sujeitaram, gradualmente, ao ideal da personalidade romântica: na pintura vemos Delacroix e Géricault; na escultura, Rodin.

4. Estilo e cosmovisão no século XX

Por volta de 1900, vemos grandes mudanças estilísticas acontecerem, primeiro na arquitetura, mas logo em seguida também nas artes visuais e na música. Investigaremos agora as origens dessas mudanças.

Durante a primeira metade do século XIX, os ideais românticos foram violados porque o ideal de personalidade foi destronado. Foi influente neste processo o avivamento do ideal científico, dessa vez mais na forma das ciências naturais, como resultado do desenvolvimento da tecnologia. Este ideal científico já não encontra raiz e impulso no ideal de personalidade, como havia sido no tempo do Iluminismo. A admiração da história e da ciência como uma revelação do espírito humano (racional-moral) — isto é, algo que se originava no ideal de personalidade — deu-se por uma simples aceitação do que acontecera, do que tinha sido alcançado. O resultado de tudo isso foi uma atitude estéril (positivista) perante a vida, que pensava em restringir-se aos fatos, mas apenas àqueles que pudessem ser cientificamente explicados. Só permaneceram os rudimentos do outrora orgulhoso ideal de personalidade, como no historicismo de Dilthey, por exemplo, que descrevia a glória da humanidade na consciência de sua transitoriedade. As correntes humanistas antigas combinavam-se em filosofias de morte, em que os humanos erguiam-se acima da natureza somente em sua consciência de ter de morrer um dia.

No entanto, tudo não passava de convulsões de uma atitude perante a vida que na verdade já está morta. Nietzsche tinha atingido este humanismo no coração, e com ele toda a cultura ocidental como esta se desenvolveu durante o curso de alguns séculos, quando ele renunciou à velha fé na natureza humana racional e escarneceu da ideia de igualdade da raça humana. O ideal do super-homem (*Übermensch*) e a doutrina do *Herrenmoral* [moral dos senhores] fizeram sua estreia.

E assim encontramos, restringindo-nos às principais questões, duas fontes das quais a nova cosmovisão emerge: em primeiro lugar, a atitude da ciência natural do século XIX, que levou às especulações biológicas — basta pensar em Darwin; e, em

segundo lugar, Nietzsche, pois seu ideal era o super-homem, o homem de poder, mas um homem ideal quase exclusivamente num sentido apenas biológico. Esta nova cosmovisão, que encontrou suas fontes aqui e apoderou-se dos espíritos desde o fim do século XIX, era o vitalismo. Em vez de encontrar os fundamentos da existência humana na moralidade, na beleza e assim por diante, as pessoas agora olham para os instintos naturais da vida. Em vez de buscar um ponto de partida *in cogito*, "eu penso", as pessoas encontram-no *in vivo*, "eu vivo".

Por volta de 1900, vemos, entre outras, três novas cosmovisões serem pregadas por Henri Bergson, William James e Wilhem Dilthey. São elas o vitalismo (no sentido mais estreito), o pragmatismo e o historicismo, respectivamente. São estas as diversas direções de fé que se baseiam na mesma escolha religiosa. Aquela raiz religiosa é, como dissemos, o vitalismo, segundo o qual a "vida" é explicada como a origem e a raiz de tudo. Mas a vida biótica sozinha não nos leva muito longe na explicação de muitos problemas da existência humana. É por isso que as pessoas dizem que esta Vida cria seus próprios valores, e cria mais e mais valores diferentes. A arte, a religião, o Estado não são nada além de "manifestações", formas de expressão, desta Vida. E não se sujeitam a quaisquer normas (é isso que é irracional nessas visões). Basta preocupar-se com as formas das diversas áreas da vida, como estas são formadas pela Vida, pois amanhã a Vida pode apresentar-lhe normas completamente diferentes... e então estará igualmente tudo bem. É assim, a começar do vitalismo, que as pessoas terminam com o historicismo de que Dilthey é o representante mais importante, como já mencionamos. Podemos também mencionar seu discípulo Spengler neste contexto. Mas o pragmatismo também cresce a partir desta raiz religiosa. As pessoas não se perguntam acerca do que é o bom, o belo e o verdadeiro, mas apenas acerca do que é diretamente vantajoso. Só as coisas a que os seres humanos querem atribuir valor são valiosas, e estas sempre são coisas úteis e propícias à Vida. Fomos capazes de ver, e ainda vemos, os terríveis resultados desta cosmovisão na revolução nacional-socialista e no bolchevismo, nos

quais a “*élite*” só perguntava o que era bom para eles mesmos, para seu poder, e projetavam seus *slogans* para cegar as massas.

Estamos lidando com isso dessa maneira prolongada porque, uma vez que tenhamos visto a raiz religiosa de tudo que é “moderno”, teremos melhor compreensão das diversas expressões cultuais modernas, às quais também pertencem as novas direções estilísticas na arte. Mas vejamos como se manifestam essas expressões modernas de arte.

De um lado, vemos uma direção pragmática na arte, geralmente chamada funcionalismo. Aqui, a arte está sob a orientação de uma ideia econômica do que é funcional e útil. Pragmatistas, sob várias influências, deram uma guinada econômica e agora prestam atenção especial à tecnologia. Ao lidar com tecnologia, as pessoas têm de preocupar-se com as leis da natureza, e portanto esta cosmovisão aparentemente perde seu aspecto irracional: ao produzir tecnologia, as pessoas não podem dizer, sem expressar com toda clareza uma loucura visível, que elas mesmas (cada uma individualmente) são aquelas que fazem as leis da natureza — e que amanhã podem inventar leis da natureza diferentes. A direção artística que flui desse pragmatismo, a saber, o funcionalismo, não é nem metade irracional em suas formas de expressão como a outra corrente moderna de arte, que examinaremos brevemente. Encontramos o funcionalismo, antes de tudo, na arquitetura (Berlage), mas este também encontra expressão nas artes visuais. Produziu a direção estilística que normalmente põe ênfase na proficiência técnica e que funciona com representações estilizadas. Como exemplo, podemos mencionar os pintores Jan Toorop, C. Lebeau, R. Hyckes e K. van Veen, e os escultores Aristide Maillol, Frank Owen Dobson e (às vezes) Hildo Krop. Em geral, pode-se dizer que este estilo é apreciado pelas pessoas modernas (por isso pôsteres de propaganda são produzidos neste estilo). Isso é algo que não se pode dizer da outra direção estilística, que vamos discutir em seguida.

Ao lado do funcionalismo, observamos o que chamaríamos um estilo irracional. No entanto, especialmente depois da primeira guerra mundial, arquitetos tentaram desenhar prédios em que essas ideias encontrassem expressão (sobretudo na Alemanha); a fé que se encontrava no vitalismo histórico obteve o impacto de maior alcance

na formação do estilo das artes visuais. Ela levou a direções estilísticas mais ou menos abstratas, fossem ou não cubistas. Estas são geralmente mencionadas na linguagem das pessoas comuns como pinturas e esculturas “malucas”. Pois esses artistas não querem submeter-se a nenhuma norma, mas alegam ter a norma dentro de si. Chamam de belo o que acham belo. Muitos artistas de segunda linha abusaram desta situação e aproveitaram a oportunidade para declarar que tudo que é “louco” é grande arte. Em geral, o público rejeita isso, mas muitos que hoje tendem a ser um tanto esnobes permitem-se ser loucos. Artistas mais ou menos talentosos que trabalharam neste estilo incluem pintores como Pablo Picasso, Georges Braque, Piet Mondrian e Constant Permeke, e o escultor Boerderelle.

Essas mudanças estilísticas, que ocorreram num período relativamente curto, foram muito notáveis na exposição de arte francesa que aconteceu (recentemente) em Haia. Na exposição, a bem conhecida escultura de Rodin, *L’age d’airain* [A idade de bronze], e uma grande nu feminino de Maiollol chamado *L’isle de France* [A ilha da França] estavam à mostra. Observou-se uma grande tensão em ambas as esculturas, mas de modos completamente diferentes! Com *L’age d’airain* houve uma grande tensão psicológica, tal como ocorre num adolescente (que é em parte expressa pela mão, que o homem põe na cabeça), enquanto as tensões expressas na figura feminina eram, antes, de um tipo diferente. Eram tensões mais físicas. Mas devemos apontar também a tremenda tensão estética, a dinâmica que dá esse poder estético a uma obra de Maillol. E, de fato, há uma forte tensão estética, uma dinâmica que geralmente beira o demoníaco, que é uma característica notável da arte moderna, sobretudo da arte mais funcionalista.

Poderíamos dizer muito mais aqui, mas pretendíamos apenas mostrar por meio de um olho de pássaro a visão dos desenvolvimentos estilísticos desde o Renascimento e a influência radical da cosmovisão e da fé que se enraíza nela nas direções estilísticas resultantes.

5. Estilo e arte cristã

Se pensarmos acerca deste desenvolvimento estilístico conforme esbocei aqui, então é impressionante que, desde o Renascimento, o desenvolvimento estilístico jamais foi influenciado pela fé cristã, e portanto não podemos falar de arte cristã. Pois a arte cristã deve ser uma arte cujas normas são positivadas sob orientação da fé em Deus e em Cristo. Ao mesmo tempo, a atividade criativa do indivíduo deve estar enraizada numa escolha religiosa de posição, pela qual seu coração concentra-se em Deus, volta-se para Deus, tal como nos foi revelado em Cristo.

Se artistas como indivíduos ou como grupo produzem obras de arte sob as normas como são positivadas em sua época — eles podem, mas não conseguem abrir caminho na continuidade histórica no desenvolvimento do estilo, nem podem nem conseguem abandonar as normas em sua forma positivada —, embora vivam e trabalhem a partir de uma cosmovisão cristã, então sem dúvida tudo que é de um hibridismo exagerado ou que testemunha demais a rebelião contra Deus será suavizado e encontrará pouca ou nenhuma expressão em sua arte. Se tal atitude continuasse durante várias gerações e tivesse oportunidade de formar sua própria tradição, então poderíamos esperar que viesse à existência a arte cristã, porque o desenvolvimento histórico contínuo teria então vindo sob influência da fé cristã. Um exemplo disso vemos na arte holandesa do século XVII, que é a razão de ser difícil falar de arte “barroca” nos Países Baixos ao norte, no sentido de que falamos dela mais ao sul. A partir daí, podemos ver o quanto foi grande a influência do calvinismo, à época, nos Países Baixos.

Mas pouco depois do século XVII, esta tradição se partiu. Atualmente, mal podemos falar de arte cristã. Não estamos falando aqui de arte eclesiástica, arte que aborda e retrata temas bíblicos. Até mesmo o Renascimento lidou quase exclusivamente com este tipo de tema por causa da influência contínua da tradição medieval, mas não ousamos chamar aquela de arte cristã. Não, arte cristã não é em primeiro lugar a arte que busca inspiração nos temas e cenas bíblicos. Tampouco arte cristã significa aquela que está sob o controle da igreja. Pois se a igreja realmente quisesse controlar a vida artística,

ela ultrapassaria sua esfera de soberania. Sempre é o caso de que, quando duas esferas de soberania invadem o domínio uma da outra ao eliminar as fronteiras entre elas, significará o fim de uma dessas esferas. Por exemplo, se a igreja, verdadeiramente como igreja, se imiscuísse na política, então seria o fim da igreja como tal e ela se tornaria um partido político. Se se imiscuísse na arte, a igreja certamente mataria a arte, porque, agindo como uma igreja real, sempre aplicará as normas que são válidas para a instituição eclesiástica, e não o critério estético. Se a igreja aplicasse critérios estéticos, então já não estaria agindo como igreja, mas como uma "Associação para a promoção da arte cristã" ou algo similar. O que temos de almejar é que o artista cristão se torne consciente de que a luta entre a *civitas Dei* e a *civitas terrana* também deve ser lutada no campo da arte. O calvinismo, talvez mais que todas as confissões cristãs, sempre foi muito consciente da necessidade de submeter todas as áreas da vida à soberania de Cristo, e soube que a antítese é uma realidade válida em toda a vida, e que havemos de lutar pelo reino de Deus em todos os domínios da vida. Isso implica que não podemos apenas deixar a arte para o "mundo". O campo das belas artes não é um campo neutro, ou um reino que pertence em princípio à *civitas terrena*, ao mundo na antítese. Pois, ainda que os artistas sejam cristãos e confessem o cristianismo não apenas na igreja, mas também politicamente etc., na medida em que que não reconhecem que a arte deve também postar-se sob o senhorio da fé cristã, jamais chegaremos a uma arte cristã; então a arte permanecerá sempre "do mundo".

Oro para que essas considerações possam contribuir para o reconhecimento da verdade das linhas a seguir, escritas por um de nossos jovens poetas:

> Toda beleza que não traz consigo
>
> A marca de Deus e o selo divino
>
> É como um templo do pecado
>
> E em seu rosto algo enganoso.

7. A esfera estética e o desvelamento[143]

A estética é intensificada e aberta em seu significado numa cultura aberta com base no desenvolvimento histórico guiado pela fé. Numa cultura primitiva fechada, vemos que somente a estrutura primária de uma esfera de lei, isto é, o núcleo de significado com as retrocipações, chegou a um desenvolvimento positivo. Decerto, as coisas são feitas então num estilo específico, com uma beleza específica, mas esta beleza e este estilo manifestam um caráter rígido e restritivo. Somente quando o processo de desvelamento se inicia, a beleza passará a revelar seu caráter de sentido temporal e mutável, como resultado do fato de que os momentos que precedem as esferas de lei fundadas na beleza e que apontam em última instância para a conclusão ou plenitude do significado, desenvolvem e começam a manifestar uma forma positiva. Este aprofundamento ou desvelamento de sentido é o fator dinâmico na formação da beleza, uma vez que se a função estética aprofunda-se em seu sentido, então não apenas o núcleo de significado mas também todas as suas retrocipações participam do desvelamento e da expansão do significado. Somente então a esfera de lei se desenvolve de fato, só agora ela começa a mostrar sua própria riqueza inesgotável e suas possibilidades.

Na investigação do processo de desvelamento, somos imediatamente atingidos pela relação intermodal entre as funções estética e jurídica. Na antecipação do sentido da justiça, todos os elementos dentro do sentido da beleza precisam ser pesados uns em comparação com os outros. Que a retrocipação econômica é, assim, também aprofundada, discuti mais extensamente num artigo anterior — *Esboço de uma teoria estética baseada na filosofia da ideia cosmonômica.* Que esta antecipação nunca se completa em si mesma mas apenas aponta na direção do significado pístico e da plenitude de sentido religiosa fica evidente no momento em que percebemos que é exatamente neste aspecto que a arte não cristã (e isso quer dizer quase toda a arte) de modo evidente deixa a desejar. Quase sempre, coloca-se muita ênfase num momento da arte à custa de outros momentos. Assim, no classicismo, por

exemplo, uma vez que este é guiado pela fé na razão humana (geralmente no sentido do ideal de ciência matemática), o lógico-estético é hiperenfatizado. Como resultado, esta arte é em geral muito fria e desinteressante. No auge do Romantismo, por outro lado, quando o pístico era mais psicologicamente colorido, as pessoas esforçavam-se para expressar as "inquietações da alma", os movimentos psicológicos do sentimento. Isto foi frequentemente acompanhado à época por uma depreciação do lógico-estético (a composição torna-se "mais solta"). Como consequência, a arte de Wagner, por exemplo, pode comover-nos, arrebatar-nos, sobrepujar-nos, e ainda assim deixar-nos com um sentimento insatisfeito depois da apresentação; fomos tocados do ponto de vista psicológico, mas não necessariamente do ponto de vista estético. Neste caso, alguém pode sentir-se enganado, como se tivesse sido ludibriado. Disso fica claro que a função jurídica não repousa em si mesma, mas aponta para o ético.

Os diferentes objetos que são representados numa pintura, as diferentes personagens numa obra literária, e assim por diante, também precisam ser pesadas umas em comparação com as outras segundo sua importância. Na arte mais primitiva, cada detalhe é igualmente elaborado. Tudo é igualmente importante. Mas, dado o avanço do desvelamento, toda atenção será concentrada num único ponto, esteticamente o mais importante. Pense, por exemplo, na *Crucificação*, de Gustav van der Woestijne. Neste quadro, a atenção não se concentra no sofrimento de Cristo, embora este seja representado, mas em seus olhos. Estes olhos exigem atenção, nosso foco é constantemente atraído a eles, aos olhos que dizem: "O que vocês estão fazendo? Passaram de largo por mim, que estou aqui sofrendo, inclusive por vocês?". Esses olhos impressionantes, questionadores, acusadores, são esteticamente o ponto focal da tela, e dessa forma a obra obtém seu significado a partir de seu conteúdo. Pois "conteúdo" e valor estético não podem ser separados. A arte sempre diz respeito a uma "representação estética adequada" de algo. Uma obra de arte, portanto, jamais pode ser boa apenas porque seu conteúdo é "bom". Como consequência, a personagem principal numa história jamais pode ser o ponto central do foco na história sem que a atenção concentre-

se naquela personagem também esteticamente. Donde se diz que forma e conteúdo hão de estar em acordo entre si.

Agora seguiremos para a antecipação ética. Aqui somos imediatamente confrontados com a questão controvertida da relação entre o aspecto ético e o aspecto estético. Todos os argumentos que as pessoas têm apresentado para provar que a arte nada tem que ver com ética mostra-nos que beleza e ética não podem de fato ser reduzidas uma à outra, que o bem e o belo são totalmente diferentes em significado, que pertencem a esferas de lei diferentes. A beleza como tal jamais pode ser eticamente boa ou má. Contudo — e aqui encontramos a solução do problema —, isso não quer dizer que uma obra de arte não tenha, portanto, nada que ver com ética. Como resultado do fato de que as pessoas consideram uma obra de arte como algo puramente estético e não têm olhos para sua realidade estrutural plena, elas inevitavelmente acabam com uma concepção falsificadora. Precisamente porque a obra de arte funciona como uma coisa real em todas as esferas, pode-se verificar que ela se conforma à norma esteticamente até certa medida, mas aquela ainda tem de condená-la como uma obra de arte concreta porque é eticamente antinormativa.

Até agora concentramo-nos no fato de que uma obra de arte tem uma função estrutural ética assim como tem uma estética. A antecipação ética na esfera estética é expressa na honestidade e na sinceridade. Assim, artistas não devem agir como se tivessem algo a dizer se isto se dá apenas na aparência. É falta de honestidade (estética) quando um artista finge estar tremendamente inspirado quando na verdade está só brincando com formas vazias. A obra de um artista pode ser inteligente e, quando medida segundo as normas estruturais da esfera estética, boa; no entanto, essa obra também pode carecer de sinceridade e honestidade estéticas para torná-la verdadeiramente uma coisa bela, de beleza duradoura capaz de fascinar-nos por mais do que apenas um brevíssimo primeiro encontro. Sentimos num caso assim que a obra originou-se da rotina e da habilidade técnica, não da inspiração. Então, ela frequentemente carece de alma e a obra é fria (retrocipação psicológica). Esta é, em geral, a causa da perda de valor da obra de artistas que assumem obrigações demais.

Por fim, via justiça e amor, a estética antecipa a fé. Vemos que em diferentes períodos a arte é guiada por diferentes "*leitmotivs*". A arte precisa encontrar maneiras de refletir as ideias e ideais de sua época. Cada época confronta a arte com o problema de buscar maneiras de adequadamente "conformar-se a seu *leitmotiv*". Uma vez que o problema esteja resolvido, a arte do período está em sua fase madura. É então um meio adequado de expressar as ideias e crenças daquele período. Pode, neste caso, dizer com certeza e convicção o que as pessoas querem expressar com ela. Um pouco mais tarde, a arte geralmente cai no "maneirismo"; os meios de expressão tornam-se dispositivos e as pessoas começam a brincar com os temas existentes. Afinal, os problemas declarados foram resolvidos e ninguém mais tem de pesquisar e trabalhar. Portanto, essas obras maneiristas tardias de um período particular geralmente carecem de persuasividade estética (o "é bom assim e de nenhum outro modo") e amiúde revelam certo vazio e gesticulação oca.

Quando estudamos a arte de um período particular, sempre devemos perguntar-nos que problema estava posto, que "*leitmotiv*" guiava sua busca e seus esforços. As pessoas querem copiar a realidade precisamente (seguindo a lição dos clássicos) como foi feito no fim do século XVIII ou estão tentando representar uma emoção, a *Sehnsucht*, o estado de espírito como no período romântico? Ou estão tentando expressar verdades da fé, dogmas e fatos da salvação como na Idade Média? Ou querem apresentar cada coisa como é em si mesma, em toda sua riqueza e detalhe, talvez embutido num mundo sobrenatural de fé e graça como no estilo gótico do norte dos Alpes no final do século XV? Ou almejam expressar o vital, o desregramento, mas também o desespero, a incerteza e a angústia, bem como a atitude de "deixar-se levar" como na arte moderna? (Não esqueça que Picasso e os surrealistas são pessoas reais do século XX, que são sintomas muito mais autênticos do período do que muitas neoescolas.)

A arte madura tem força estética porque é esteticamente convincente. Pode dizer com grande certeza o que quer dizer, com honestidade, elevação de alma e entusiasmo. Não devemos esquecer isso. Enquanto artistas reproduzem convincentemente a

realidade tal como a veem, com grande beleza e honestidade, com plena convicção — uma vez que também expressam sua fé —, podemos desfrutar de sua obra de modo verdadeiramente estético; claro, não podemos nem devemos esquecer que tais artistas veem a realidade de uma perspectiva específica e que em sua arte, a beleza é orientada por um *leitmotiv*, em que a crença é expressa numa antecipação de fé enraizada no tema da comunidade religiosa contemporânea. Assim como podemos admirar a profundidade e a amplitude dos filósofos não cristãos sem esquecer que a intelecção deles tem suas raízes numa crença apóstata e que portanto sua visão da humanidade e da realidade está inevitavelmente falsificada, assim também podemos admirar a arte não cristã, ainda que saibamos que esta arte é necessariamente unilateral e não desvela todas as facetas que a beleza pode oferecer-nos. De outro lado, um gênio estético não cristão pode criar arte que melhor atende a norma do que o faz a obra de um artista cristão incompetente.

8. Ciência, estética e arte[144]

Ciência

Muitas pessoas hoje defendem que de fato não há algo como a experiência cotidiana ingênua, mas que uma atitude teórica perante a realidade é a única verdadeira. Alegam também que não há algo como uma atitude não teórica perante a realidade, mas que, na vida diária, seres humanos têm certa teoria, um realismo ingênuo, por assim dizer, que a ciência deve rejeitar por completo. O que acontece aqui é que a questão está invertida. Em vez de começar com a experiência não teórica da realidade como um dado e então passar a contar-nos o que é a ciência, ou seja, a mentalidade teorética, começam com a atitude científica e tentam procurar uma explicação do não teórico cotidiano. Dessa forma, são obrigados a atribuir um tipo de teoria a este último. O resultado é que produzem uma teorização da cosmovisão humanista de modo que a filosofia humanista penetra em sua forma popular. Isso também é resultado da superestimação ilimitada da ciência como o único instrumento pelo qual os homens podem apreender a verdade. As pessoas vieram a crer que o pensamento teórico não tinha preconceitos e era soberanamente infalível. Assim, destituíram a filosofia humanista da contra-autoridade que a filosofia antiga e medieval sempre teve na cosmovisão religiosa do povo e da igreja. A filosofia humanista perdeu o impulso da autocrítica religiosa e, como resultado, o dogma da *Voraussetzungslosigkeit* (ausência de pressupostos), a neutralidade absoluta do pensamento teórico como meio infalível a conhecer a realidade, obteve um fundamento sólido.

Algum tempo atrás, ouvi alguém dizer com toda a seriedade: “Veja, se um conjunto de pessoas está olhando para o arco-íris e diz ‘que lindo’, isto de fato não é sustentável. É, na verdade, um absurdo o que aquelas pessoas estão dizendo, porque o arco-íris não existe de verdade”. Ora, como essa pessoa chegou à conclusão de que “o arco-íris não existe de verdade”? Ela simplesmente identificou a realidade com seu aspecto físico. Na verdade, fisicamente falando, o arco-íris não existe — não pode ser pesado ou medido com precisão; segundo seu aspecto físico, o aspecto

investigado pela ciência, um arco-íris só é explicável como efeito da refração. Foi curioso que nenhum dos ouvintes levantasse objeção a essa declaração. Pois o arco-íris existe, sim. Podemos vê-lo, e é mesmo belo. Ademais, no Antigo Testamento é um sinal da aliança entre Deus e a humanidade. É assim que uma cosmovisão se permite despojar de sua vitalidade, sem oferecer a menor oposição. Ela perde a consciência do sentido insubstituível da atitude ingênua perante a realidade contra a atitude teórica. Torna-se abstrata e rígida, perde seu caráter realista, sua proximidade à vida, e começa a fazer afirmações acerca de questões da vida e do mundo de uma distância teórica.[145]

Antes de prosseguirmos, gostaria de contar-lhes uma história à qual farei referência adiante em minha argumentação. Em Leidseplein [uma praça pública em Amsterdã], vocês podem comprar um coquetel em que se põe um figo. Um dia, um cavalo chegou ao local, sentou-se e pediu esse coquetel, dizendo de modo muito particular que não queria o figo. Trouxeram-lhe o coquetel e o cavalo tomou-o numa talagada só. Todos estavam assistindo a esta cena peculiar. O cavalo olhou a seu redor por um instante, relinchou de um jeito esquisito e, de repente, disse: “Qual é o problema, vocês acham mesmo tão estranho que eu não goste de figos?”.

Se aplicarmos as ideias supramencionadas a esta piada moderna, algumas coisas ficarão mais claras, eu espero. Se eu dissesse que a piada não é real porque é constituída por algumas vibrações físicas, você poderia chamar-me de louco, com toda razão. Alguns de vocês dirão que a piada obedece a uma realidade totalmente diferente. Talvez uma realidade histórica? Bem, mas então eu teria de ser um historiador antes que pudesse compreender essa piada. É verdade: 150 anos atrás, esta piada não teria sido contada. Há, definitivamente, uma faceta histórica nesta piada. Mas mesmo se vocês pudessem contar-me com grande riqueza de detalhe o curso de desenvolvimento da história que levou essa piada a ser contada, eu ainda não saberia, com base na história, se é engraçada ou não. Outra pessoa talvez pudesse atribuir a origem desse tipo de piada a certa estrutura econômica da sociedade. E outra ainda teria dado atenção ao aspecto lógico, fosse ou não expresso na piada. Sim, é verdade, a piada da forma

como está sendo contada consiste de vibrações físicas, mas, além disso, essas vibrações podem ser recebidas e ouvidas por meus ouvidos, e os sons que ouço têm de fato um sentido linguístico, e essas palavras produzem certo processo de pensamento lógico ou ilógico. É o caso, então, de que a piada consiste da soma total de todos os fatos mencionados? Pobres de nós se isso fosse verdade, pois a consciência que temos da unidade de tal fenômeno seria uma miragem, uma quimera. E então teríamos de ser profissionais, ou até mesmo especialistas, em todas essas diversas ciências. Teríamos de unir os resultados de nossos vários estudos, se isso ainda fosse possível. E só então poderíamos rir da piada.

Entrei nesses detalhes porque temos de romper com a superestimação da ciência como o único instrumento com que podemos verdadeiramente conhecer a realidade. Não é verdade que só a ciência tem direito de falar e de que a atitude cotidiana é teórica e originária de uma teoria falsa que tem de ser refutada. Antes, o problema é: como a ciência é possível? Sabemos que na ciência trabalhamos com abstrações. Abstraímos do quê? E o que quer dizer que fazemos abstrações? Em suma, a resposta é esta: na ciência, separamos um aspecto da realidade e o abstraímos, olhamos para ele individualmente e o investigamos, separado da coerência concreta em que aquele aspecto foi encontrado. Portanto, os pesquisadores continuamente lidam com a chamada experiência ingênua. Sem ela, eles nem mesmo seriam capazes de levar adiante seu trabalho. Imagine naturalistas fazendo um teste. Eles têm de basear seu trabalho na experiência completa da vida. Por exemplo, se fazem um teste com cristais, eles afinal não estão observando coisas reais em vez de questões abstratas? É verdade que os cristais não são visíveis a olho nu e que os cientistas os experienciam como intensamente desvelados. Quando finalmente expressam os resultados do teste em fórmulas e tiram suas conclusões, parece que abstraíram o lado físico das coisas concretas. Mas os esteticistas também podiam estar presentes ao teste. Para eles, também é muito interessante investigar a beleza desses cristais. Voltarão o olhar especialmente para o aspecto estético desses cristais. Enfatizo isso porque a tarefa dos esteticistas não se limita a pesquisar a beleza de produtos da

formação humana ou, de modo ainda mais restrito, das obras de arte. A beleza dos objetos naturais também se inclui no campo de estudos dos esteticistas.

Qual é então a verdadeira tarefa da ciência? Já dissemos que a ciência não pode ser um substituto da experiência cotidiana e que a ciência de maneira nenhuma é a única fonte de conhecimento. A tarefa da ciência é precisamente o desvelamento e o aprofundamento da experiência ingênua. Entretanto, não quero alegar que esse desvelamento e esse aprofundamento só podem ocorrer por meio da ciência. A experiência pré-teórica concentra-se no todo da realidade e implicitamente apreende todos os momentos de sentido e aspectos dela. A ciência tem a tarefa de aprofundar essa experiência, de enriquecê-la, de mostrar todas as coisas que se podem conhecer. Só imagine que você está vestindo um casaco. Alguém aponta uma mancha nele que você não tinha percebido antes. Mas a partir daquele momento você sempre a verá. A experiência cotidiana das pessoas modernas não é a mesma que a de um bosquímano Kalahari. Telefones, telégrafos, aeroplanos, combustível e eletricidade são coisas que pertencem à realidade temporal aberta das pessoas modernas. Essas não são abstrações teoréticas, mas não preciso entrar neste assunto de novo. À medida que percebemos essas coisas em sua realidade estrutural completa, sem deliberadamente buscarmos teorizá-las, teremos uma atitude de experiência ingênua, mesmo se nossa experiência tiver de passar por certa formação a fim de poder viver na realidade moderna culturalmente aberta. Se bosquímanos Kalahari que nunca antes viram um aeroplano veem um pela primeira vez, eles não captam a realidade concreta deste item cultural moderno porque lhes falta a formação e o desvelamento de seu horizonte de experiência para fazê-lo.

Então, qual é a tarefa da estética ou, talvez de modo mais amplo, de toda a ciência que se preocupa com a arte e a beleza? É obviamente a tarefa de desvelar a experiência, de abri-la para a beleza. Assim, falamos sobre a composição de uma pintura, sobre consonâncias e dissonâncias, sobre a sétima e sobre o acorde tônico na música, sobre economia dos meios e, na poesia, sobre aliteração, *enjambement* (levar o sentido de um verso poético para o

seguinte), e assim por diante. Todos estes são meios que o artista usa na criação de uma obra de arte. Os conceitos que mencionamos são o resultado do desvelamento de nossa experiência, da qual tanto o artista quanto o amante de arte obtêm conhecimento, mas não o bosquímano Kalahari. Contudo, estes não são conceitos teóricos. Um artista é incapaz de preparar uma obra de arte a partir de conceitos puramente teóricos. E, dada a quantidade de conceitos, podemos não ser capazes de entender a beleza de uma obra de arte concreta. Os conceitos, descobertos pelos esteticistas ao longo dos séculos, entraram na experiência de realidade das pessoas modernas, embora seja verdade que todos devem, primeiro, quando tomam conhecimento da arte, aprender a ver e a distinguir essas coisas. Não quero dizer que devem estudar estética, mas têm de abrir-se para a arte e fazer uso do tesouro da experiência que foi acumulado ao longo das eras. Junto com a estética, é a ciência que deve investigar os fundamentos e os métodos da história da arte.

Então, qual é o significado da história da arte? Como o nome sugere, investigar o curso do desenvolvimento artístico. Fará também com que a experiência ingênua se abra. Se você está num museu e vê uma série de pinturas que estão adequadamente ordenadas, cada uma delas com nome, data e, ademais, ordenadas conforme a escola, a época e a localização, então tudo isso é o resultado de tal desvelamento. Alguém que está de algum modo interessado em arte saberá também as distinções entre Românico, Gótico, Renascentista, Barroco e outros, que não existiriam sem a história da arte. Contudo, isso não exige uma visão e uma atitude científicas como tais a fim de ver e confirmar que uma obra de arte concreta é gótica.

Está claro que os pesquisadores também têm de basear sua obra numa experiência não teórica fortemente aberta. Como se pode descobrir algo importante na história da arte se não se tem um conhecimento sólido das obras de arte criadas ao longo dos séculos? É necessário ser um *connoisseur*. Também é absolutamente necessário para esteticistas estar bem informado sobre arte; em certo sentido, precisam de um conhecimento ainda mais abrangente que os historiadores da arte. Estes podem, em

alguma medida, se virar com um conhecimento de produtos das artes visuais, assim como historiadores da música, primeiro e antes de tudo, precisam conhecer as peças musicais. O esteticista, em contrapartida, deve estar à vontade em todos esses campos, e quanto mais completo o modo, melhor. Não levo em conta um esteticista que não seja um *connoisseur* de arte.

Para voltar à tarefa da ciência, gostaria de dizer que não devemos perguntar por utilidade prática. É verdade que as pessoas perguntam por isso nos tempos modernos, agora que estão começando a romper com as considerações humanistas e partindo para o extremo oposto, que é uma completa depreciação da ciência. A questão da utilidade surge na maioria das vezes de uma visão pragmática. Tudo é medido segundo a utilidade. Mas o que é utilidade? Útil para quê? Para o pragmatista, algo só é útil se é economicamente útil, e portanto indiretamente útil para a vida, a vida no sentido biológico. Mas outros olharão para a questão da utilidade de um ângulo diferente. Por exemplo, algo só é significativo se é socialmente útil, ou historicamente, ou teologicamente — sim, mesmo este último caso pode ocorrer. Não devemos começar com a questão da utilidade, mas com a do chamado. Seres humanos têm o chamado para investigar todas as coisas. Já ilustramos isso quanto à história da arte e à estética. Gostaria de dar outro exemplo para esclarecer o assunto. Cientistas, que mais do que um século atrás começaram a investigar a estrutura de átomos e moléculas, não podiam suspeitar de maneira nenhuma que sentido isto teria para o mundo a partir de então. Estou pensando na bomba atômica. Eles não eram motivados pela questão da utilidade em sua pesquisa, mas, antes, pela curiosidade humana inata que exige uma resposta a cada questão.

Para nós, somente o chamado pode ser a justificativa de nosso trabalho. O chamado vem de Deus. Temos de trabalhar como membros vivos do corpo de Cristo em obediência a Deus. Como resultado direto disso, há um requisito. Tal requisito não é, de maneira nenhuma, uma coação incômoda ou uma restrição autoimposta. Ela pede que levemos Deus e sua palavra em consideração quando fazemos nosso trabalho científico.

Se vivemos próximos às Escrituras de modo saudável, e estamos continuamente cientes da realidade da obra de Deus e sua intervenção em assuntos humanos e na história, então não podemos agir doutra maneira senão levar isso em conta em nosso trabalho científico. Caso contrário, estaríamos apenas mantendo uma grande porção da realidade, como sabemos pela graça de Deus, fora de consideração. Não estamos preocupados aqui com o vínculo de nosso trabalho científico com textos bíblicos, e muito menos com a aplicação da teologia. Porque a teologia também é uma das ciências e de modo nenhum pode ensinar-nos toda a verdade. Exatamente como todas as outras ciências, a teologia deve ter um conhecimento real da Escritura como seu ponto de partida. Não estamos preocupados com a aplicação de teorias teológicas a outras disciplinas, mas com a vida em obediência a nosso Deus em Cristo, também em nossa atividade científica. Também na ciência, não há neutralidade. Até mesmo a experiência ingênua já é completamente determinada por nossa visão religiosa particular do mundo, por nossa cosmovisão. Toda a nossa vida está saturada por essa visão. Por exemplo, um cristão pode estar muito triste por causa de certo curso de acontecimentos na igreja — não como resultado de algum assunto teórico, mas por causa de algo real e concreto. O cristão também pode estar psicologicamente muito comovido por isso, enquanto para um não cristão os mesmos acontecimentos pareceriam completamente incompreensíveis e sem importância. Todos os fatos são vistos pelas pessoas de certo ângulo e testados por certas normas. Fatos “em si mesmos” não existem; eles são abstrações. Não podemos sequer observar acontecimentos em si e por si mesmos. É verdade que quando vemos e aprendemos uma lista de datas, elas continuam sendo fatos isolados. Mas até mesmo a seleção de datas já é indicativo de certa intuição quanto ao que é importante para o curso do desenvolvimento histórico. Mas ao escrever as datas só determinamos o que aconteceu. Ainda não estamos fazendo história e ainda não compreendemos os acontecimentos em sua coerência mútua. Por exemplo, o que aconteceu durante o Renascimento? As pessoas deram um passo rumo à liberdade e ganharam esta liberdade ao negar toda autoridade sobre si mesmos? Ou

libertaram-se a si mesmos da dominação injustamente usurpada pela Igreja Católica Romana, embora afastando-se mais tarde da fé e chegando à verdadeira liberdade somente durante a Reforma? E quanto aos acontecimentos na Tchecoslováquia em 1948? Foi essa a marcha vitoriosa do comunismo pela qual as pessoas foram finalmente libertadas, e pela qual se permitiu que a verdadeira sociedade abrisse caminho? Ou foi um passo ameaçador em direção do Ocidente e o fim de toda a liberdade humana ali? E é um acontecimento historicamente necessário, obrigatório por causa de uma constelação histórica específica, de modo que o futuro pertence ao comunismo, que há de vir? É tudo explicável à luz das circunstâncias e das relações econômicas? Ou Deus tem algo que ver com isso, e seus juízos sobre o mundo? E por que isso acontece assim? Ou Deus só permite essas coisas?

Todas essas questões mostram como um acontecimento concreto é inseparável da luz e das normas pelas quais vemos as coisas. Aqui também vemos a validade da afirmação de abertura das *Institutas* de Calvino: “O homem conhece o cosmo somente na medida em que conhece a Deus”. Por exemplo, se as pessoas veem a origem de tudo, da qual provêm todas as coisas e pela qual tudo é dirigido, como a corrente de vida, então isso determina toda a sua visão do mundo e dos outros, toda a sua consciência do que é e não é permitido, do que é ou não é bom. Então, toda a realidade é dirigida ao puramente vital e se torna significativa somente por meio dele. Ou talvez seja o caso de que essas emoções sejam a fonte e a origem de tudo, e devemos dizer com Freud que toda a religião é nada senão libido sublimada. Ou talvez devamos dizer com o historicismo que seres humanos com todas as suas ideias são absorvidos no curso da história e são o produto dela. Devemos dizer que leis e normas só são significativas em certo período de tempo, e portanto que o que é bom hoje pode ser errado amanhã? Em última instância, na visão do historicismo, o ser humano distingue-se do animal em nada mais do que na consciência da inevitabilidade da morte. Um passo mais e o ser humano não é nada mais do que um *Dasein zum Tode* (existência para a morte), um vir ao autoconhecimento pelo medo. Não precisamos continuar a mostrar que tudo isso não pode separar-se da religião do povo e de sua

atitude perante Deus. Quando investigamos e confrontamos tais sistemas com a realidade concreta, tornamo-nos conhecedores de seu valor, profundidade e significado. Sistemas que são bons devem ser capazes de realmente dar uma descrição da realidade e não conter nenhum absurdo ou contradição.

Por fim, e isso é de fato inerente ao que acabamos de discutir, devemos usar a palavra de Deus para testar tanto os resultados quanto o núcleo da fé e da religião da qual esses sistemas provêm, a fim de que possamos conhecer o que o Espírito tem a dizer sobre eles. Pois sabemos que somos mais bem informados pela verdade não porque somos tão inteligentes, mas porque chegamos ao conhecimento da verdade pela graça. E sabemos que há muito estilhaçamento, muita tibieza e muita imperfeição em nós, pois o pecado ainda é parte do quadro.

Estética

Determinamos o lugar e a missão da estética como ciência que investiga o aspecto estético, ou a beleza, e que nos dá a base para a história da arte. Queremos agora voltar ao tratamento de uma área específica da estética.

Provavelmente vocês já têm conhecimento do fato de que na filosofia da ideia cosmonômica, de Dooyeweerd, há catorze "esferas de lei".[146] Essas esferas de lei ou funções não são categorias mentais ou hipóteses de trabalho; elas estão presentes como tais de um modo muito real no cosmos. Elas também são conhecidas na experiência ingênua. As pessoas vêm a conhecê-las ao recorrer à experiência cotidiana. Entretanto, na experiência pré-teórica, não as distinguimos com precisão. A experiência ingênua conhece-as, mas não trabalha com os métodos de abstração pelos quais se aprende a articulá-los com acuidade. Essas esferas de lei são as funções que todas as coisas têm em comum. Todas as coisas funcionam em todas as esferas de lei. Em outras palavras, todas têm as catorze funções. Você poderia dizer que as esferas de lei constituem o universal no cosmos, as estruturas; mas as coisas constituem aquilo que é individual. Uma obra de arte, portanto, também opera em todas as funções. Uma obra de arte não é uma esfera de lei abstrata, mas uma coisa estritamente individual, que tem a distinção de ter o estético como sua função guia ou qualificadora. Enfatizo isso, porque compreender este estado de coisas pode tornar todos os tipos de problema transparentes. Esperamos voltar a isso mais tarde.

Vamos agora dar uma olhada na esfera de lei estética. Como já observamos, todas as coisas individuais, todas as estruturas, funcionam dentro desta esfera de lei. Em outras palavras, todas as coisas têm beleza. Portanto, depois de investigar as leis típicas daquilo que é belo, é tarefa do esteticista explicar de que modo a beleza é expressa nas várias estruturas. Por séculos esta tarefa foi negligenciada no que diz respeito às relações sociais.[147] Nossa experiência nisto é até agora bem pouco desvelada e essa tarefa está longe de ser fácil. Diversos pesquisadores ocuparam-se da beleza nas estruturas objetivas, um pouco menos com a beleza

típica da natureza, mas especialmente com a beleza dos produtos culturais humanos.

Acabei de dizer que tudo têm beleza. Talvez você tenha protestado interiormente e dito: “E quanto às coisas feias?”. Quando digo que todas as coisas funcionam na função estética, isso não quer dizer que todas as coisas são belas. Há também coisas feias, coisas cujo aspecto estético não satisfaz as normas da beleza. A função estética é uma função normativa e as regras da beleza são regras do que deve ser. Quando uma coisa é feia, isso quer dizer que sua beleza não passa no teste das normas da beleza. Precisamos perceber que só podemos dizer que algo é feio, ou não belo, se o testarmos em contraste com as normas válidas para tal. Se uma coisa não funciona no modo estético, não seria nem bela nem feia, porque simplesmente não se confrontaria com as normas estéticas. Mas essa coisa hipotética estaria fora da coerência do mundo criado, e portanto não poderia existir de verdade.

A função estética é, portanto, uma função normativa e isso quer dizer que suas normas se aplicam à atividade humana formativa. Nas bases do desenvolvimento da civilização, dão-se a essas normas diversas formas positivas em várias épocas, elas são positivadas de diferentes formas. Aqui estamos lidando com o que chamamos estilo. Estilo é o modo em que as normas estéticas são positivadas em determinado momento. Esperamos voltar a este assunto em breve.

Qual é a relação entre as diversas esferas de lei? Normalmente a expressamos de duas maneiras: esfera de soberania e esfera de universalidade. Discutamos a primeira. Não quero entrar numa discussão acerca das várias objeções que têm sido levantadas, possivelmente corretas, contra essa terminologia. Esfera de soberania não diz nada além disto: as leis que vigoram numa área (esfera) não vigoram do mesmo modo em outra. Portanto, leis econômicas não devem ser aplicadas a questões estéticas, tampouco leis estéticas devem ser aplicadas à área jurídica. Não está certo confundir o simbólico com o belo, o desenvolvimento histórico ou as normas éticas com o estético, ou aplicar as normas de uma esfera à outra. Parece-me que nenhum esclarecimento adicional é necessário. Embora à primeira vista isso

pareça bastante autoevidente, a soberania de esfera amiúde é violada. Gostaríamos de elucidar isso com um exemplo. Por cerca de dois séculos, a tendência dominante, e sobretudo aquela concernente à arte, era mais ou menos focada na psicologia. É por isso que a estética, e especialmente a experiência estética do belo, lenta mas seguramente, veio a ser equiparada com o psíquico, com os sentimentos. Por causa disso, surgiram certos problemas. Por exemplo, havia o problema de como uma pintura que ilustra algo muito desagradável, algo que as pessoas consideram repulsivo, que suscitava sentimentos perturbadores, podia, no entanto, ser bela. Como a beleza de uma observação contraditória pode ser explicada? Uma vez que nos libertamos desta confusão, a resposta é simplesmente esta: se tal obra de arte é bela, ela satisfaz as normas estéticas, e o artista, pela escolha do assunto, digamos uma mulher feia ou morta, criou algo que não nos agrada psiquicamente. Ele pode até usar isso como um meio de compor o belo. Na música, por exemplo, uma dissonância bem colocada (“bem colocada” quer dizer que obedece uma lei estética) pode criar para nós uma beleza muito especial e pode comunicar algo terrível de um modo comovente. Precisamos ser cuidadosos de um modo todo especial em relação àquilo que é psiquicamente repulsivo quando julgamos as formas de arte que são estranhas a nós. Por exemplo, para ouvidos ocidentais, submetidos a uma educação totalmente diferente, a música chinesa é constituída por sons lúgubres. Por essa razão, é-nos impossível emitir um juízo honesto desta música. Só depois que nossa audição tiver sido aberta para esses sons podemos penetrar em seu valor estético e formar um juízo preciso.

Relacionado a isso, gostaria de dizer algo sobre o juízo estético. É-nos possível emitir um juízo sobre algo que é absoluto e universalmente válido? Ou tal juízo necessariamente permanece subjetivo? O que é um juízo verdadeiro? Um juízo verdadeiro é aquele que testa o dado da realidade pelas normas à medida que estas são realmente operativas, e cujo conteúdo representa um estado de coisas verdadeiro. Tal juízo universalmente válido é de fato impossível. Claro, o que se requer é que a pessoa seja normal e consequentemente tenha uma experiência saudável da realidade, e que a pessoa que julga esteja aberta para aquilo que julga.

Alguém que nunca teve contato com a arte medieval ou chinesa, que mencionei anteriormente, não será capaz de emitir um juízo verdadeiro porque sua experiência e conhecimento do material é limitado demais para confrontá-lo exitosamente com as normas. Um juízo que é verdadeiro é necessário e também universalmente válido. Pois reflete um estado de coisas como realmente é. Para dar um exemplo trivial: digamos que você esteja cruzando a Times Square com alguém. Há uma estátua, e sua companhia insiste que não vê uma estátua, mas um pedaço de bronze. Essa pode ser uma percepção pessoal, mas seu juízo ainda assim está errado e nem merece consideração. É verdade que pessoas têm características e inclinações diferentes, o que quer dizer que você pode de fato falar sobre diferenças de gosto. Mas estas não invalidam um juízo universal. Por exemplo, é possível que alguém diga: “Prefiro ouvir Chopin a Beethoven”, sem sugerir que seu julgamento tem de ser que Chopin como artista é o melhor. É notável que muitas pessoas, quando falando abstratamente, enfatizem a subjetividade estrita de juízos, ao passo que na prática real não agem dessa forma de maneira alguma. Não é verdade que, quando uma pessoa diz que não gosta de Bach, outros rapidamente apontam que ela ainda não está pronta para Bach? Não criticam o gosto vulgar da população não educada? Levam a sério o juízo de alguém que denigre totalmente algo que é universalmente aclamado como belo? Se estão cientes disso, normalmente apelam para a diferença entre a teoria e a prática. Imagino que sentido a teoria tem, se dedica tão pouca consideração à realidade. Aliás, essa discrepância entre a teoria e a prática está ligada à ideia fundamental do humanismo. Por mais que seja assim, quando alguém nega a existência de juízos universalmente válidos, coisas como história da arte, crítica de arte e a chamada educação do gosto público já não têm mais nenhum significado. As pessoas que discutimos, que não reconhecem um juízo universalmente válido, dizem que em princípio nunca podemos alegar outra coisa senão: “Acho que isso é bonito ou feio”. Mas também dizemos: “Acho”, e quer dizer que conforme nosso juízo provisório algo é assim, embora deixemos espaço para discussão e revisão de nosso juízo. Pois até mesmo aqueles que reconhecem juízos universalmente válidos não têm monopólio da sabedoria.

Acabamos de falar um pouco acerca da teoria das esferas de lei e prolongamo-nos um pouco sobre a soberania de esfera. Mas a soberania de esfera não tem sentido ou propósito se não levarmos em conta sua contraparte, a saber, a esfera de universalidade. As diversas esferas de lei não são independentes umas das outras, mas formam uma coerência. A universalidade de esfera significa que as leis de uma esfera de lei refluem em todas as outras, mas com um significado inteiramente novo, determinado e dirigido pelo caráter peculiar, típico, daquelas outras esferas de lei. Temos de distinguir duas direções. De um lado, numa esfera de lei particular, todas as esferas de lei sobre a qual esta se fundamenta retornam com um novo significado. Em outras palavras, esta esfera de lei remonta a todas as esferas sobre as quais se funda. De outro lado, esta esfera de lei remete a todas as esferas de lei fundadas sobre ela. Se falamos de uma esfera normativa, e olhamos na direção fundadora, então está claro que esses elementos de referência, chamados retrocipações, sempre têm forma positiva. Pois como algo existe sem o fundamento sobre o qual se assenta? O estético jamais existirá sem o estilo. Já discutimos como o estilo foi a retrocipação histórica dentro da esfera de lei do belo. Semelhantemente, a lógica estética, a saber, a retrocipação do belo ao lógico, tem de ser expressa. Se os diversos momentos do belo não residem numa conexão lógico-estética, mas se relaciona como pontas soltas, a unidade estética se perde. Sempre se deve dar lugar a uma retrocipação de natureza social. Quando um poeta ou um pintor quer mostrar-nos algo, dar-nos uma emoção ou impressão, podemos concordar com isso e compreendê-lo, ainda que nós mesmos não tenhamos vivenciado tal coisa. Se não houvesse conexão entre a esfera de lei estética e a social, então isso não seria possível. De outro lado, se um artista apresenta-nos uma visão estritamente individual ou pesadelos que não serão compreendidos, dá-se uma forma antinormativa e pecaminosa a este momento estético. Com muita frequência deparamos com isso na arte moderna.

Queremos agora discutir as “antecipações”. São os momentos estéticos que se referem a esferas de lei baseadas no estético. Ao dar forma a esses momentos, a esfera de lei estética

desvela-se e aprofunda-se em sentido. (Desvelamento e aprofundamento têm aqui um sentido semelhante àquele acima, quando discutimos a ciência. Sempre envolve abertura, enriquecimento, ampliação das potências do que está sendo desvelado. Mas aqui estamos preocupados com o desvelamento da função estética, antes de tudo com o desvelamento da experiência ingênua. Algumas coisas ficarão claras a partir do contexto.) Numa cultura primitiva, não desvelada, vemos que somente a estrutura primária da esfera de lei, isto é, o núcleo daquela esfera de lei com todas as suas retrocipações, chegou a um desdobramento positivo. É bem verdade que, em tais culturas, os objetos são feitos com beleza e estilo, mas de caráter rígido e restritivo. O desenvolvimento da cultura encalha aqui, e nem o desenvolvimento nem o desvelamento desempenham um papel real. Só quando uma cultura primitiva por uma razão ou outra se abre e as paredes rígidas da tradição são demolidas pode o processo de desvelamento prosseguir e os momentos antecipatórios começam a desdobrar e a assumir uma forma positiva. Se a função estética se aprofunda neste significado, então todas as retrocipações também se aprofundam em seu significado. Elucidaremos isso brevemente com alguns exemplos. Este aprofundamento da beleza, este desvelamento e desdobramento juntos formam o fator dinâmico na formação da beleza. A beleza só pode vir a desenvolver-se por meio deste desvelamento e aprofundamento. Só por causa disso é possível mostrar as riquezas e possibilidades inesgotáveis do belo.

Como primeira antecipação, temos de ver de perto a função jurídica, a esfera de lei da justiça. Em antecipação à justiça, todos os elementos dentro da função estética devem estar equilibrados uns contra os outros. Dessa forma, o sentido da retrocipação econômica por exemplo é aprofundado. Isso podia ser representado com as palavras: a exclusão do excesso. Vemos que se a arte e a beleza ainda não foram abertas, a exclusão do excesso é confrontada com uma igualdade de elementos. Uma vez que esta antecipação se desdobra, então os vários momentos já não são iguais. Um será esteticamente mais importante do que o outro. Por exemplo, na arte do começo da Idade Média, cada detalhe, cada elemento era igualmente importante. Cada pequena parte era

executada e observada com igual cuidado e amor. Se compararmos isto com uma das obras de Rembrandt, vemos que os vários elementos já não são esteticamente iguais — um é muito mais importante que o outro, isto é, mais importante esteticamente. E esses elementos desiguais devem agora ser reunidos enquanto se excluem os excessos. Basta pensar em *A ronda noturna*, de Rembrandt, para ver isso claramente ilustrado.

Tal antecipação nunca está fechada em si mesma, mas aponta para além de si diretamente para a seguinte, aqui chamada de antecipação ética e pística. Que isso seja de grande importância fica claro quando vemos que aqui uma deficiência importante da arte não cristã se manifesta. Nesta arte, vez por outra coloca-se muita ênfase num momento em detrimento de outro. Por exemplo, na arte classicista, visto que é conduzida pela fé na razão humana, e então não raro no senso de um ideal científico matemático, o lógico-estético é hiperenfatizado. É isso o que em geral torna essa arte tão fria, desprovida de inspiração aparente. Em contrapartida, no período do Alto Romantismo, quando a fé tinha uma coloração mais psicológica, as pessoas estavam buscando expressar, especialmente na arte, as agitações da alma, os movimentos psíquicos do sentimento. Isso em geral vem acompanhado pela depreciação do lógico-estético. A composição torna-se livre. A obra de Wagner, por exemplo, nos sobrepuja; ela nos leva consigo, nos envolve, mas, amiúde, depois da apresentação temos um sentido insatisfeito, porque fomos tocados psiquicamente, não esteticamente. Temos a sensação de ter sido feitos de bobo, de modo que a conexão com a função ética se manifesta com clareza. Em contraste com isso, vemos a arte de Bach em que se faz justiça completa aos vários momentos. Isso é o que faz esta forma de arte tão rica e completa. Sempre tem algo a dizer-nos, pouco importa o nosso estado de espírito. É por isso que as riquezas desta arte são tão inesgotáveis e de significado e beleza tão incomparáveis e duradouros.

Os vários objetos que são representados numa pintura, os diversos personagens numa obra literária, devem ser equilibrados de acordo com sua importância estética. Na arte mais primitiva, cada detalhe é tratado com a mesma minúcia. Tudo é igualmente

importante. Mas com uma arte um pouco mais desvelada toda atenção será atraída para um ponto, aquele é que o mais importante esteticamente. Penso aqui na *Crucificação*, de Gustav van der Woestijne. Nossa atenção não se concentra no sofrimento de Cristo, embora este de fato esteja expresso, mas em seus olhos. Esses olhos de novo e de novo chamam nossa atenção; nossa contemplação é atraída a estes olhos que dizem: o que vocês estão fazendo? Vocês estão passando de largo por mim, aquele que está sofrendo por vocês? Estes olhos eloquentes, inquiridores, são o ponto estético de concentração da tela e é assim que a pintura obtém seu sentido. Pois não podemos separar conteúdo e valor estético. Sempre nos preocupamos com uma representação estética adequada de algo. Uma obra de arte jamais pode ser boa pura e simplesmente porque seu conteúdo é bom. Numa narrativa, o protagonista nunca pode estar no primeiro plano da história sem ao mesmo tempo ter toda a atenção concentrada naquela personagem esteticamente. Conteúdo e forma devem estar em concordância entre si.

Não devemos concluir do que acabamos de dizer sobre este aprofundamento por meio da antecipação que estamos abordando aqui um tipo de teoria da evolução. A beleza é algo que satisfaz normas estéticas e não depende do grau de desvelamento dessas antecipações. Se num determinado momento este desvelamento avança ainda mais, isso não quer dizer que tão-somente por este motivo todas as obras de arte são de qualidade superior. Isso depende da presença ou ausência de grandes artistas. Ademais, é possível que o desvelamento durante certo período de tempo tome uma direção antinormativa. Voltaremos a isso em breve.

Olharemos agora a antecipação ética em que tocamos no ponto controverso da conexão entre o ético e o estético. É verdade que as muitas provas que as pessoas têm aventado para mostrar que arte e ética nada têm que ver uma com a outra evidenciam que o belo e o moralmente bom não são mutuamente redutíveis, e que o bem e o belo são de fato totalmente diferentes em significado. Em outras palavras, estamos lidando com esferas de lei totalmente diferentes. É verdade, a beleza como tal nunca pode ser eticamente boa ou má. Mas, e aqui encontramos a solução para o problema,

isso não quer dizer que a obra de arte nada tem que ver com ética. A obra de arte não consiste numa função estética abstrata, mas funciona como uma coisa real em todas as esferas de lei, portanto também na ética. Uma obra de arte certamente pode ser boa do ponto de vista estético-abstrato, embora tenha de ser rejeitada quanto aos fundamentos éticos. A propósito, esta opinião de que a arte e a moral nada tem que ver uma com a outra é com frequência expressa por aqueles que desejam exibir todos os tipos de indecência sob o pretexto de arte. De outro lado, às vezes lemos nas críticas de cristãos o seguinte comentário: “Veja, é uma obra bela, mas não a podemos aceitar”. Então, parece como se o mundo tivesse algo — cultura — que não possuímos e que não havemos de gozar. Em primeiro lugar, os críticos deveriam deixar claro para nós — se isso é possível e se eles o veem — que a beleza também sofre sob a atitude equivocada do criador. E então, se a obra não permanece de pé do ponto de vista ético ou de qualquer outra forma no teste da intelecção crítica iluminada pela Escritura, então não só não podemos aceitá-la, mas a própria obra não é boa, e não meramente porque não se adequa a nossos propósitos.

Ora, chegamos à antecipação ética real que ganha expressão na honestidade estética. Um artista não deve agir como tremendamente inspirado se isso é apenas uma veleidade. Não deve agir como se tivesse muito que dizer-nos enquanto está só brincando com formas vazias. Neste caso, a obra do artista pode ser engenhosa. Pode até mesmo ser boa quando medida pelas normas da esfera de lei estética vinculada com seus momentos de retrocipação apenas. Mas carece de sinceridade estética e de honestidade, que a tornam algo de beleza verdadeira e duradoura e que nos deleitará mais do que apenas à primeira vista. Aprendemos então que a obra de arte originou-se da rotina técnica e da proficiência, e não da verdadeira inspiração. Tais obras com frequência se revelam a nós como frias. Este é amiúde o caso da obra de artistas que têm compromissos demais. As obras de arte perdem qualidade e regridem. Por fim, o estético aponta-nos, por via jurídica (lei) e ética (amor), em direção à fé. Mas antes que tratemos disso, queremos fazer algumas observações.

Toda a nossa ação, pensamento e luta são determinados, em última análise, por nossa religião, por nossa atitude religiosa diante de Deus. As pessoas são seres religiosos cuja humanidade toda é determinada e dirigida por sua escolha religiosa. Esta escolha é feita com toda a personalidade, no coração da existência, como nos ensinam as Escrituras. Esta escolha pode ser a favor ou contra Deus, em submissão obediente ou em apostasia rebelde perante o Criador e Senhor. Esta escolha religiosa se expressa em cada cosmovisão da pessoa e determina se não o quê, ao menos o como de suas ações e comportamento. Religião não é o mesmo que fé. A fé, o pístico, é uma das funções humanas baseadas, por exemplo, na história. Assim poderíamos chamar a atenção para o fato de que Abraão, Jeremias e Paulo tinham a mesma religião, a mesma atitude básica diante de Deus. Mas sua fé era diferente. Pense, por exemplo, em suas diferentes atitudes perante a Lei, seu diferente conhecimento quanto à vida, à morte e à ressurreição do Messias. Neste mundo, que se alienou de Deus, não conhecemos nenhuma atitude perante a vida que permaneça a mesma por todos os séculos. Vemos que, em diferentes períodos de tempo da história, um conteúdo positivo novo e diferente é dado à direção apóstata dos corações humanos. Em outras palavras, vemos diferentes motivos básicos religiosos em operação nos vários períodos da história mundial. Esses motivos básicos religiosos sempre consistem de dois polos opostos, como forma e matéria, natureza e graça, natureza e liberdade. Às vezes um é dominante; às vezes, o outro. Mas não discorreremos sobre este assunto agora. Numa atitude religiosa há a possibilidade de muitas fés diferentes. Por exemplo, no humanismo, que é em primeiro lugar e antes de tudo uma religião, as pessoas podem ser racionalistas ou irracionalistas, historicistas ou psicologistas, individualistas ou universalistas. Esses termos indicam diferentes conteúdos de fé. Por mais diferentes que sejam em sua atitude, e por mais que alterquem entre si, os humanistas sabem que, no fundo de seus corações, estão unidos, já que sua religião básica é a mesma.

Vemos assim que, nos diversos períodos da história, artistas em suas atividades artísticas são dirigidos por sua religião, mas, quando olhamos funcionalmente, sua atividade estética é governada

por sua fé. Em resumo, podemos formular o problema da seguinte forma: nos vários períodos da história, a arte é conduzida por diferentes *leitmotivs*, diferentes ideais. A arte tem de encontrar modos de expressar o que está vivo em cada período. Em cada período a arte tem o problema de conformar-se adequadamente a seu *leitmotiv*. Especialmente em tempos de transição, quando um motivo religioso básico está dando lugar a outro, isso leva a uma luta intensa pela arte, em busca de novas formas. Devagar, mas seguramente, ela tem de dar um fim às velhas formas e às normas positivas, que frequentemente mantêm-se por um longo período pela força da tradição. Quando o problema tiver sido resolvido, quando tiver conseguido um meio adequado de expressão dos ideais, a arte está em seu período maduro, clássico. A arte pode então com certeza e convicção — certeza e convicção estéticas — expressar o que as pessoas querem dizer. Depois disso, a arte geralmente se degenera em maneirismo, os meios de expressão tornam-se um hábito e as pessoas começam a brincar com os motivos que foram encontrados. Os problemas apresentados, afinal de contas, já foram resolvidos. A técnica foi dominada para o fim pretendido e os materiais já não oferecem resistência. Não há necessidade de buscar e esforçar-se e acontece um tipo de fossilização. Essas obras maneiristas tardias de um período particular, portanto, em geral carecem de capacidade estética de persuasão — o “só esta é a forma correta e nenhuma outra” — e amiúde revelam certo vazio e gestos ocos.

Sempre devemos perguntar quanto estudamos a arte de um período particular: qual era o problema levantado? Que *leitmotiv* guiava a busca e o esforço? Eles queriam representar a realidade com precisão, tornando-se discípulos dos clássicos, como no período em torno de 1800? Ou estavam buscando representar a emoção e o estado de espírito, por exemplo o *Sehnsucht*, como no Romantismo? Ou estavam buscando expressar as verdades da fé na arte, retratar os dogmas e fatos da salvação, tentavam pôr um pouco da fé em Deus e em suas hostes angélicas na arte, como na Idade Média? Ou queriam representar tudo como é em si e por si, em toda a sua riqueza de detalhes, inserida talvez num mundo sobrenatural de fé e graça, como na arte do Norte da Europa no

século XV? Ou queriam dar expressão artística ao vital, ao desregramento, bem como ao desespero, ao sentimento de “que os montes caiam sobre nós”, à insegurança e ao temor, mas também à ideia de “descontrair-se e desfrutar”, como na arte moderna? Voltaremos a isso mais tarde.

Arte

Vamos agora ao nosso ponto final. Aqui levantamos a pergunta: como cristãos confessos, qual deve ser nossa atitude perante a arte? Esta não é uma pergunta acadêmica de maneira alguma. É uma pergunta que surge na forma e pela forma que vivemos. É uma pergunta que surge de nossa proximidade à vida, não da reclusão do estudo. É na verdade parte de uma questão mais genérica: que interesse temos numa cultura mundana? A subpergunta direta é: existe uma cultura cristã?

Acabamos de dizer que, durante dado período, todo o esforço e ação humanos, arte, ciência, relações sociais e assim por diante encontram sua força motriz e sua base no motivo religioso fundamental. É aí que o coração humano apóstata forma seus próprios deuses — ídolos que não consistem em imagens de madeira e pedra, como nas culturas pagãs primitivas, mas que, em princípio, não são diferentes deles. Os ídolos de hoje são ideais e ideias fantasiosos acerca da origem de tudo. As pessoas projetam algo de que tudo surge, um objetivo ou uma ideia, para a qual tudo tem de dirigir-se, pela qual as coisas recebem seu significado e, portanto, também pela qual as normas são determinadas e às quais (essas normas) estão vinculadas. Não raro, é difícil determinar como as pessoas chegam a esta orientação básica. A maior parte das vezes será o caso de que, a fim de justificar suas próprias proezas e esforços — afinal de contas o coração humano é ardiloso — eles maquinarão suas ideias básicas em sua fantasia de fé. Neste sentido, toda fé apóstata é mitologia. Mas a lei e as normas que projetam muitas vezes se voltarão rapidamente contra eles. Então eles se tornam escravos de seus próprios objetos de pensamento. Esta pode ser a ocasião para criar novos deuses. É por isso que, por trás de todos os motivos religiosos fundamentais no coração humano, essas pessoas fazem caretas para nós, pessoas que não querem reconhecer a Deus e não querem dobrar os joelhos diante dele ou servi-lo em obediência. Porque já não conhecem a Deus, as pessoas perderam sua visão do transcendente. A origem de seus pensamentos sempre será uma parte deificada da criação. É por isso que chamamos a essas filosofias e sistemas de filosofias da

imanência, pois sua origem, que a tudo dá sentido e existência, é uma criatura deificada. Claro, essa criatura de fato existe concretamente, verdadeiramente, realmente, mas está sendo arrancada de seu vínculo com as outras criaturas pelo processo de deificação, e por meio dele todas as relações entram em colapso. As pessoas subjetivamente destorcem as relações no cosmos — mas Deus mantém suas leis e normas. Isso resulta em grandes tensões, dificuldades e contradições. As pessoas muitas vezes são forçadas a render-se à ordem divina do mundo, mesmo quando não querem admitir isso em suas teorias. Por exemplo, os leninistas depois da revolução russa pensaram que o casamento era um mal desnecessário. Poucos anos mais tarde, foram forçados a restabelecê-lo rapidamente, a fim de evitar desastres posteriores e perturbações à vida. Claro, eles não quiseram admitir, mas tiveram de render-se à vontade de Deus, a suas ordenanças e à realidade concreta. Nas especulações teóricas, é possível defender e sustentar quase qualquer coisa, mas aqui estamos voltados para a ação e para como essas especulações teóricas funcionam na prática. No desenvolvimento histórico do mundo, vemos que a humanidade cai de um extremo a outro em matéria de fé, religião e ideias. Nenhum extremo pode ser defendido, então as pessoas giram em direção ao extremo oposto. Vemos ações e reações na história do mundo. Estes mesmos evocam novas consequências de causalidade histórica, das quais novas situações são criadas onde as pessoas têm de ajustar suas ideias. Neste sentido, a geração seguinte sempre carrega as consequências do que a geração anterior pensava e fazia, ou age em oposição a ela ao escolher exatamente o ponto de vista oposto.

Qual é o nosso lugar e nossa posição em tudo isso? Não quero falar de nossa missão de testemunhar e evangelizar, mas de qual deve ser nossa atitude quanto a este curso de desenvolvimento. É claro que a luta da pessoa mundana, uma luta que segue cada vez mais ladeira abaixo — como sabemos a partir das Escrituras e da história —, não é a nossa luta, e não precisamos exercer uma função nela. E, ainda assim, não somos independentes de outras pessoas; não podemos isolar-nos, mesmo se quisermos. Não conseguiríamos nem mesmo se vivêssemos como eremitas no

deserto. É verdade que devemos conservar-nos puros e tomar cuidado para não macular-nos pelas ideias apóstatas de nosso tempo. Mas quando o mundo vem a reconhecer uma falha, podemos ver o bem nesse novo esforço e prestar ajuda em relação a isso. Entretanto, temos de acautelarmo-nos para que não caiamos junto com o mundo na falha oposta. Somos livres para regozijar-nos e emprestar nossa energia quando o mundo começa a perceber que a ciência foi superestimada, mas não devemos começar a depreciar a ciência. Descobriremos para nosso horror que também não temos sido livres dessa superestimação da ciência, que deveríamos ter discernido desde o início. Não estamos livres e isso não raro se manifesta num grande respeito pela teologia. Mas tampouco vamos subestimar a ciência da teologia e considerá-la sem valor. O mundo percebeu que tem prestado bem pouca atenção à condição dos trabalhadores, o que nos envergonha porque vemos que temos aceitado isso por muito tempo, em vez de denunciar. Agora podemos concordar com essas lutas sociais, mas não nos tornaremos socialistas, que esquecem tudo o mais sem considerar os trabalhadores e a melhoria de sua condição, e que querem ver a chamada classe dominante caída morta ao chão.

Deste modo, temos de erguer nossa cultura cristã contra a do mundo? Sejamos cuidadosos aqui. Se queremos erguer uma cultura cristã porque achamos que somos fortes, temos bons princípios e compreendemos o *status quo*, e porque temos bom conhecimento científico, então decerto fracassaremos. Nosso trabalho vai se despedaçar em nossas mãos porque é meramente uma religião feita por mãos humanas; nós mesmos determinamos como havemos de servir a Deus. Uma cultura cristã só pode florescer quando Deus abençoa nosso trabalho. Basta que façamos nossa missão e dever em obediência. Devemos começar sendo fieis no pouco, sem focar imediatamente nas coisas ditas importantes, enquanto negligenciamos as menores. Se tão só formos fieis e deixarmos o resultado para Deus, se buscarmos primeiro o seu reino, então todas as demais coisas nos serão acrescentadas. Esta é nossa confissão, mas ela também foi confirmada muitas vezes na história dos Países Baixos. No século XVI, o povo voltou-se para Deus e sua palavra e no século XVII fomos abençoados com bem-estar e

prosperidade em todas as áreas, e também com liberdade nacional. Tornamo-nos uma das principais nações. Infelizmente, enquanto o exemplo de alerta de Israel não foi ouvido com atenção, também sofremos decadência e corrupção. Mais uma vez, no século XIX, a obra do *Réveil* [Reavivamento Holandês] e de Groen van Prinsterer foi abençoada de tal forma que logo tivemos um grande partido político que chegou ao poder e foi capaz de ser uma grande bênção para nosso povo. E agora vemos de novo a apostasia e a difusão da obstinação e do sentimento de justiça própria. Portanto, nossa primeira missão é a conversão e a reforma, e não a construção de uma cultura cristã.

Então, se voltarmos ao assunto da arte, vemos que uma forma cristã de arte jamais pode originar-se de reflexões de princípio. Evidentemente, esta não é uma arte permeada de textos bíblicos e que invoca o nome de Deus a tempo e fora de tempo. Não deve ser uma questão de atividade pensada assim ou assado, mas uma compulsão santa, um sentimento de "não podemos ajudar senão assim". Pode crescer e tomar forma quando começarmos a trabalhar com toda simplicidade, sendo fiéis nas pequenas coisas. Mas se pensamos que nesta época de apostasia e deserção da palavra de Deus, podemos "apenas" começar a produzir arte cristã — afinal de contas, temos bons princípios agora —, então nada virá daí. Temos de seguir a Cristo também nisto, e não determinar nossa própria maneira. Devemos esperar e ver se ele nos dá o tempo e as oportunidades. A arte cristã terá de crescer: não basta que ela seja proclamada. E creio firmemente que entenderíamos mal o nosso tempo se começássemos a falar a sério sobre a formação de arte cristã, ou de modo ainda mais geral, de uma cultura cristã. Claro, teoricamente uma cultura cristã é possível, mas isso não responde à questão de se é possível hoje. Ao contrário, o tempo virá quando nada senão uma simples testemunha permanecerá em nosso favor.

Volto agora para a questão que levantamos no início. O que temos a ver com a arte do mundo? Afinal, quando nos envolvemos com a arte, temos de familiarizar-nos com a arte não cristã. Artistas e obras de arte que são corretamente chamadas de cristãs são de longe a minoria. Há bem pouca arte cristã, e o que há tem sido fortemente influenciado pelo mundo na forma e no estilo, o que,

portanto, não podemos ignorar se devemos ter uma boa compreensão desta arte.

Sejamos gratos a Deus por permitir que belas obras de arte fossem produzidas na história do mundo, apesar da apostasia e da incredulidade. E quando digo belas, isso também quer dizer obras que estão em concordância com a norma em grande medida. Com isso, não quero dizer que a fé e a religião apóstatas não deixaram sua marca nas obras de arte do passado. Isso é amplamente reconhecido, e não só por nós. A arte de cada período é uma expressão pura do espírito daquele período, e desse modo teve grande valor de propaganda para essas ideias novas, ainda que não tivesse de modo nenhum sido concebida deliberadamente como tal. Já mencionamos que a arte se esforça por representar a realidade com segurança e de um modo esteticamente convincente, como visto pelas pessoas do período com sua atitude particular. Enquanto um artista é bem-sucedido nisso e representa a realidade de uma maneira verdadeiramente bela, nós podemos apreciá-la. Podemos observar também que esta é a atitude particular que dá sua inclinação, como discutimos com a antecipação jurídica. Não precisamos fechar os olhos para o fato de que em algumas obras de arte as coisas representadas não estão em conformidade com a lei de Deus. Por fim, não podemos nem convém esquecermos que o artista olha para a realidade deste modo ou daquele outro, tem estes ou aqueles ideais, em conformidade com sua visão de mundo. Admiramos obras de arte a partir do gênio estético que às vezes pode expressar-se de um modo verdadeiramente primoroso. Artistas que querem produzir verdadeiras obras de arte devem sujeitar-se à ordem do mundo de maneira que, pouco importa o que pensem da matéria, sempre trabalharão esteticamente e o resultado se torna questão de ênfase, de ênfase demais em certos momentos. De fato, grandes artistas honestamente nos deram sua visão com o poder de persuasão. Um lindo poema ou uma peça de prosa esplêndida têm mais chances de convencer-nos do que um argumento mortalmente árido. Não, eles não nos convencem por sua veracidade intrínseca, mas pela força estética daquilo que é esteticamente convincente. E, precisamente por essa razão, seu poder de propaganda pode ser tão grande. A arte antiga, na verdade, também a arte dos gregos, da

Idade Média, do Renascimento, do século XVIII e do Romantismo, têm o efeito convincente de sua força estética governada pela fé que as inspirou. Todos sabemos e vivenciamos isso. A forma como uma obra de arte pode refletir o espírito de seu tempo será clara para você se trouxer à mente uma peça de família holandesa do século XVIII, uma das peças que às vezes são chamadas de *babbelstukken* (peças de conversação). Com uma olhadela, se vê tudo, o caráter completo daquele tempo quando se é familiar a ele, provavelmente a partir do livro *Sara Burgerhart*. Para as pessoas daquela época, talvez não fosse tão claro, elas só sabiam que concordavam com seu gosto e que pensavam que era belo. Mas, para nós, torna-se um símbolo da época, em que vemos as pessoas daquela época com sua visão da vida. Cada objeto, até mesmo o utensílio mais simples, comunica-nos algo da atmosfera e do ambiente que o produziu. A arte, especialmente se um tanto progressista, pode resultar num efeito propagandístico tremendo sobre os contemporâneos, muito embora seja impossível calcular este poder. Para nós, hoje, esta arte [de tempos pretéritos] perdeu este poder porque, embora também vejam e reconheçam essas coisas, não cristãos não serão automaticamente tentados a aderir a ideias que são promovidas. Se de vez em quando eles se permitem ser inspirados e guiados por elas, isso se dá porque eles já têm em certa medida objetivos direcionados semelhantes. Em suma, devemos com certeza observar a atitude perante a vida das eras passadas por meio de suas obras de arte, mas podemos e devemos apreciá-las se a arte é verdadeiramente bela e apreciável. Ela não nos fará mal; ao contrário, vai nos enriquecer.

Acabei de dizer que podemos apreciar a arte se ela é verdadeiramente bela e apreciável. Acima de tudo, devemos permanecer alertas e comedidos. Um artista é um ser humano como todos nós, com a diferença de que tem uma profissão particular. Um artista não é um tipo especial de pessoa, alguém a quem é permitido fazer tudo e cuja opinião é sempre importante. Nem todo esboço ou rascunho, nem toda declaração é importante só porque provém de um artista. Devemos afastar-nos da noção romântica típica do artista como pessoa muito especial, brilhante, que, em parte por este motivo, não está ligado a nenhuma lei ou norma.

Os próprios artistas com frequência se mostram propensos a adotar essa ideia e perder a humildade. Esta também é a base do *status quo* da arte moderna. Todo aspirante a artista tem a opinião de que, só porque é artista, tem o direito de receber apoio e proteção, embora ao mesmo tempo cobre os preços mais elevados. E também acha que deve de imediato imprimir um estilo e uma marca pessoal à sua obra. Os artistas precisam aprender de novo a começar muito modestamente sendo um bom artífice que, se tiver talento ou gênio, erguer-se-á acima de seus colegas naturalmente a fim de conquistar a apreciação pela qual sua obra logo será muito procurada. E então o valor aumentará de modo automático. Não vamos admirar artistas e colocá-los em pedestais só porque são artistas. Mas se há um que merece ser honrado, então devemos honrá-lo como uma pessoa de talento, um bom artífice. Sim, e sejamos muito sóbrios nessa matéria.

Para retomar nosso assunto depois dessa digressão, eu disse que a arte de certa época expressa o espírito da época e desse modo pode ter grande valor de propaganda. Isso também é válido para a arte moderna. Mas, ao contrário da arte das eras passadas, não estamos imediatamente conscientes disso, o que torna a arte moderna perigosa. É verdade, há pontos positivos para notar. A arte moderna tem-nos ensinado a afastar-nos do dogma do naturalismo, o conceito de que a única missão da arte é refletir a realidade com tanta precisão quanto possível segundo a aparência externa. Além disso, o trabalho de formação do estilo tem conduzido a uma grande melhora no *design* industrial. Basta pensar nos utensílios modernos. Despidos de toda ornamentação redundante na forma e no *design*, eles são esteticamente responsáveis e assim ajudam a deixar nossa vida mais agradável. Isso ganha expressão nos objetos mais comuns, como talheres, copos, telefones e ferramentas. Mas o mundo moderno passa a expressar-se de modo muito mais explícito na arte propriamente dita. A maioria dos artistas modernos são muito progressistas, quando vistos da perspectiva do desenvolvimento das ideias do mundo. Muitos estão bem à esquerda, politicamente, e alguns são abertamente comunistas. Um coletivismo moderno se manifesta aqui, uma visão universalista da realidade. Primitivismo — isto é, agir como se fosse primitivo —

também tem relação com isso. Eles buscam seu ideal em expressões espontâneas, em que todas as influências restritivas do intelecto, da cultura — as chamadas formas convencionais — são postas de lado a fim de encontrar uma criação livre, honesta e pura. Às vezes até aprendem com crianças e malucos, uma vez que estes estão livres de restrições de nossos costumes, convenções e preconceitos. Estão buscando uma expressão imediata do ser humano, da paixão pela vida e da vida subconsciente, com a qual toda norma, lei ou tradição é percebida como um incômodo a ser descartado permanentemente. Não precisamos explicar em detalhe o que acontece quando as pessoas permitem a expressão desinibida de seus instintos mais profundos e dão livre vazão a suas paixões sensuais. Não é nada bonito. De um modo irracional, toda norma que podia limitá-los é deixada de lado. “Ora, o aparecimento do iníquo é segundo a eficácia de Satanás, com todo poder, e sinais, e prodígios da mentira” (2Ts 2.9). Nas Escrituras, esta pessoa, o transgressor dos últimos dias, é chamado de o iníquo, sem restrição ou disciplina, sem amor, mais ligado aos prazeres que a Deus, tolo. É a vida inteiramente revolucionária; nenhum valor ou verdade tem sentido para eles. O que quer que estimule as paixões sensuais da vida é bom. Para eles, este é o critério. Portanto, na arte também a livre expressão tem de ser permitida. Limitamo-no aqui ao que consideramos o ramo mais importante, vital e pragmático-surrealista da arte moderna. As direções cubista e abstrata podem diferir em grande medida daquela em teoria, mas em seu interior são muito similares.

Seja como for, todo esse entulho moderno tem uma coisa em comum: o desespero niilista! As normas que as pessoas estabelecem para si mesmas são vistas como completamente relativas; ninguém acredita nelas de fato. As pessoas não acreditam em normas: encalharam no niilismo, a consequência mais extrema de um mundo sem Deus. Tudo se tornou absurdo e sem sentido. Deparamos com isso repetidas vezes: o absurdo e a ausência de sentido, o desespero completo sem nada a que se apegar. Pensem em Kafka, Camus, Sartre e muitos outros, também artistas visuais. Essas pessoas que já não conseguem crer em nada, consideram tudo sem sentido e são abandonadas ao desespero e ao medo,

medo do desconhecido, do nada com o qual se enredaram. É a isso que nos referimos como o sentimento de “montes, caiam sobre nós” (com Isaías 2.21) que na arte moderna faz careta para nós. Por outro lado, não devemos esquecer que grandes artistas modernos expressaram honestamente o que vivia neles. Não devemos pedir-lhes que nos deem arte mais convencional ou arte mais ao nosso gosto. Isso significaria pedir-lhes que fossem hipócritas, sem considerar a questão de se eles poderiam de fato dar voz a um espírito diferente em sua obra, quaisquer que fossem os temas que escolhessem. Só podemos suplicar que se convertam e orem para que Deus lhes seja gracioso. É claro, muito mais poderia ser dito sobre tudo isso. Eu estava mais interessado numa caracterização geral, em apresentar uma impressão do que está acontecendo. Sempre e em toda parte, estamos cercados pela modernidade e também compreendemos a linguagem de nosso tempo muito bem. Portanto, nem sempre observamos com tanta rapidez que espírito está falando. Picasso e seus discípulos, Sartre e os seus, talvez possam inspirar-nos temor. Muito da arte moderna é tão peculiar que temos de estudá-la por um longo período antes que possamos até mesmo compreender sua forma externa. O próprio fato de que na obra de Picasso todas as tradições foram violentamente rompidas pode significar que o perigo nem é tão grande no fim das contas. Mas o perigo está nas expressões mais calculadas, como o cinema, a literatura, a poesia, as piadas, nas formas mais acessíveis de nossa cultura. Mais uma vez, justamente porque o modernismo não ganha expressão muito pronunciada aqui, e porque nós, como filhos de nosso tempo podemos facilmente entendê-lo e portanto deixar de perceber o espírito que ele expressa, é que temos de tomar cuidado e não tirar conclusões precipitadas de que tudo isso não tem nenhuma influência sobre nós, e que parte desse todo pode ser graciosamente inocente. Você tem toda a liberdade cristã para informar-se sobre as expressões modernas da arte, mas mantenha os olhos abertos e não se esqueça de estudar muito as Escrituras, a fim de que possa saber à luz delas o que o Espírito diz sobre a arte. Deste modo, você compreenderá o seu tempo e os sinais dos tempos e não será enganado; virá o tempo, e já chegou, em que se possível até os eleitos seriam enganados (Mc 13.22).

9. A função icônica[148]

No que se segue, tentarei resumir de modo esquemático os resultados de meus estudos nesta área. Também espero usar o que se segue como hipótese de trabalho para pesquisas posteriores. Por essa razão, ficarei feliz se receber críticas edificantes, referências bibliográficas adicionais ou outro tipo de ajuda.

Em relatórios e em conferências anteriores para nosso círculo, já defendi a opinião de que o elemento de "representação" numa pintura ou numa escultura podia localizar-se na função simbólica. Ficou evidente para mim que o termo "função simbólica" causa mais confusão que esclarecimento. Essa é a razão por que proponho agora o termo "icônico". Com ele, estaremos usando um termo que é corrente nos círculos de história da arte, mas não tem tanto peso histórico.

Disso, podemos concluir o seguinte:

Na modalidade referida pelo professor Dooyeweerd como esfera de lei "simbólica" — se podemos ou não manter esta nomenclatura está fora do escopo deste artigo, mas creio que sim —, podemos distinguir ao menos duas individualidades de sentido, a saber, a linguística — relativa à linguagem falada e escrita — e a icônica — relativa à linguagem pictórica.

Há estruturas iconicamente qualificadas — a saber, aquelas em que esta função icônica não forma uma modalidade de uma obra de arte — no mesmo sentido que a linguagem pode ser usada sem ser parte de uma obra de arte literária. Pensem em gráficos estatísticos ou em alguns sinais de trânsito: Cuidado! Pedestres. Escola. Viaduto — indicadores, tais como uma placa de "Pare" com uma mão erguida, e também sinais de advertência, por exemplo uma caveira para indicar perigo. Quanto a estas últimas, esses ícones são intercambiáveis com sinais escritos. De fato, o texto em geral os acompanha. Com a caveira há quase sempre uma nota dizendo "Perigo!". Mas um gráfico estatístico dificilmente pode ser trocado apenas por números ou por palavras sem perder clareza ou expressividade. Com os desenhos de projetos usados para a construção de máquinas, navios ou prédios isso é absolutamente

impossível, uma vez que causaria ambiguidade e falta de clareza. Estruturas iconicamente qualificadas transmitem esquemas, construções, desenhos, advertências à sua própria maneira icônica, exatamente como a linguagem o faz à sua maneira. A norma da clareza é de suma importância. Aqui também podemos falar de positivação.

Portanto, podemos concluir que há semelhança entre as artes visuais e a literatura, como expliquei,[149] isto é, que devemos distinguir três estruturas que estão fundadas umas nas outras: (1) uma estrutura psicológica objetiva; (2) uma estrutura icônica igualmente objetiva; e (3) uma estrutura esteticamente qualificada.

Por exemplo, o que está retratado numa pintura não se encontra primariamente numa relação de representação exata da realidade. Só o naturalismo, que reinou supremo nas artes visuais do Renascimento até o século XX tinha este ponto de partida. Se tivessem de analisar obras de arte de um período anterior à segunda metade do século XIX, entretanto, com frequência vocês depariariam com elementos que não são precisos num sentido naturalista; ou seja, estritamente falando, eles não se encontram daquela mesma forma na vida real. Só na segunda metade do século XIX existiu um naturalismo de modo consistente, resultando numa queda extrema de qualidade. É em parte por causa desse declínio no desenvolvimento da arte que o antinaturalismo moderno pôde surgir e ganhar tanto terreno. A fotografia desenvolveu-se sob a influência desse naturalismo artístico. Na fotografia de fato encontramos uma relação alcançada por meios mecânicos de exata representação que é determinada pelo aspecto físico objetivo.

Em cada obra de arte, contudo, há “equívocos” na relação com a realidade dada que tem um significado icônico. Dessa forma, o artista pretende dizer algo, expressar algo, refletir sobre alguma coisa usando a linguagem pictórica. Isso fica muito claro se vocês olharem a arte fora do período de naturalismo. É muito esclarecedor, por exemplo, ler as críticas dos cortesãos chineses ao retrato da imperatriz feito por um pintor ocidental no século XIX: aos olhos deles, o retrato não está correto porque as bochechas da imperatriz deveriam ter sido iguais dos dois lados, ou seja, eles rejeitavam a representação da sombra. Os japoneses acharam a perspectiva nos

retratos ocidentais ridícula e uma deformação da realidade. Outro exemplo seria uma caricatura realmente “hábil”, que jamais pode ser explicada por uma teoria naturalista da representação.

As leis que determinam a visualização icônica não têm a natureza de uma relação de representação exata, que talvez ocorra tão raramente como as imitações de sons na linguagem falada, tais como o cuco, ou outros sons onomatopaicos. A estrutura do ícone não deve violar a estrutura daquilo que é dado na realidade. Pensem em dois desenhos do livro de desenhos do Joãozinho. Um é um homem com duas pernas embaixo do tronco, o que é correto, claro e faz jus ao que se dá na realidade, embora não seja uma obra de arte. O outro, em contrapartida, tem as pernas estendendo-se da parte de cima do tronco e está incorreto, antinormativo mesmo, falsificando a realidade, uma vez que não honra a estrutura dada.

Tendo essas questões em mente, pode-se fazer justiça muito mais facilmente a todos os tipos de fenômeno artístico, tais como o expressionismo e afins. Nesse sentido, vocês estão convidados a comparar as obras de arte abordadas em meu artigo sobre Altdorfer. [150]

Espero não ter sido obscuro por causa da natureza concisa deste artigo.

10. Normas para a arte e educação artística?[151]

Algum tempo atrás, muitas pessoas envolvidas em educação artística de jovens fizeram-me a seguinte pergunta: como podemos orientar nossos alunos na direção correta e ensinar-lhes uma visão da arte moderna sem impor nossas próprias opiniões sobre elas e convencê-los a aceitar uma série de normas em que não acreditam realmente? Uma das dificuldades em levar arte a estudantes reside no fato de que eles esperam uma orientação definitiva de um professor, uma escolha positiva de posição, que leve a pronunciamentos definitivos: isto é feio e aquilo é belo; isto é mau e aquilo é bom. Este problema acentua-se ainda mais, visto que a arte de hoje amiúde é bem problemática e não parece bela, nem do ponto de vista tradicional nem do contemporâneo. Às vezes, o feio é até mesmo um objetivo consciente. A famosa declaração de Schierbeek de que em nosso tempo a beleza queimou o rosto é verdadeira não só do ponto de vista do observador, mas também do ponto de vista do artista. Em períodos anteriores, grosseiramente antes de 1910, a arte que não era bela era considerada desimportante. Hoje, o problema é que a arte que tenta ser bela dificilmente recebe atenção séria, ao passo que as coisas horríveis dos novos e velhos dadaístas são consideradas de grande importância pela maioria dos críticos. Em suma, vivemos numa época em que a arte é extremamente maneirista e de muitas formas expressa um sentimento de crise, do fim de todas as normas, de declínio, um estremecimento dos pilares de que a civilização, outrora, dependia. Durante o período de cem anos, a situação modificou-se por completo: cem anos atrás os acadêmicos estavam no poder, enquanto os jovens revolucionários não recebiam atenção; hoje, os revolucionários estão no poder e aqueles que são fiéis à tradição ou de alguma forma tentam fazer arte “normal” são desprezados. Tanto que, quando visitamos grandes exposições, às vezes nos perguntamos se estamos realmente olhando a sala de

exposição de hoje, exatamente tão deplorável e desimportante quanto a sala de exposição dos acadêmicos de cem anos atrás.

O problema de nosso tempo

O que dissemos até aqui suscita mais perguntas que respostas. Mas esta é precisamente a dificuldade de nosso tempo. É um problema de todos aqueles que têm de falar a pessoas que ainda não estão “no poder”, que ainda não “aceitaram” a extensa lavagem cerebral da propaganda da arte contemporânea, que visa a solapar qualquer noção de normatividade e a certeza de que, de alguma forma, deve haver beleza na arte. A arte moderna tem uma qualidade esotérica, aparentemente só compreendida e apreciada por um grupo relativamente pequeno de iniciados. A maioria das pessoas, seja o povo não artista, estudantes, intelectuais, ou simplesmente artistas “não modernos”, tem perguntas e é tentada a descartar toda a arte moderna como uma incompreensão, um tipo de charlatanismo espiritual ou até mesmo um engodo consciente. Se o número daqueles que apreciam a arte moderna — ou seja, a arte de vanguarda — aumentasse, podemos perguntar-nos se não perdemos algo e se uma resistência positiva não sucumbiu à propaganda contínua. A dificuldade é que, mais uma vez, essa é uma forma simples demais e unilateral de colocar o problema, porque os principais artistas modernos são inegavelmente pessoas talentosas sérias e honestas — no sentido de que em sua arte buscam expressar a verdade. A questão, portanto, passa a ser: talento, seriedade e honestidade são suficientes? Um anarquista pode ter talento, seriedade e honestidade em seus esforços, no entanto não o seguimos. Talvez este seja um indício para aqueles que ainda ousam condenar uma obra de De Sade ou ousam interferir nas gangues de jovens que conscientemente querem perturbar a ordem? Quem ousa denunciar essas pessoas como “erradas” e não ser levado a sério? Perguntas como essas nos levam ao cerne dos problemas que este artigo pretende abordar. Por que não ousamos mais julgar? É talvez porque já não temos normas, ou talvez não ousemos aplicá-las? Ou, como educadores, não ousamos colocá-las diante de nossas crianças como certezas? É porque tememos que, ao ensiná-las assim, elas podem tornar-se aburguesadas? Tememos dar-lhes certezas firmes? Percebemos que esses problemas não são fáceis. E se queremos falar

significativamente, não devemos evitar as perguntas reais. É por isso que queremos começar a olhar mais profundamente a situação. Deve haver uma resposta à questão de por que é tão difícil estabelecer normas fixas. Em primeira instância, tentaremos apenas descrever.

Para evitar mal-entendidos, devemos chamar atenção para o fato de que em alguns lugares neste artigo tratamos a arte moderna de maneira um tanto negativa. Deve ficar claro que não queremos generalizar e denunciar toda a arte do século XX. As obras de Rouault, Feininger, o jovem Matisse, algumas obras de Picasso, Maillol, Mascherini, Moore e outros que mencionaremos adiante, podem ser apreciadas e às vezes até admiradas. Mas na redação deste artigo concentramo-nos e temos em mente a arte moderna mais extrema, porque é este o tipo de arte moderna que enseja perguntas e leva nossos estudantes a rejeições às vezes muito passionais. Então, pensamos em Schwitters, Magritte, Guston, Tobey, Rauschenberg, Fontana, Saura, Bacon, Dubuffet e que tais. Não é, de maneira alguma, nossa intenção denunciá-los como charlatães ou desonestos. Ao contrário, junto com todos os que estão profundamente envolvidos no estudo da arte moderna, reconhecemos-lhes o talento e a grandeza individual. Mas não queremos fechar nossos olhos para os problemas que suas obras suscitam, especialmente para aqueles que são professores e que não podem deixar de lidar com eles.

Normas para a arte

Por que é tão difícil assinalar quais normas são válidas para a arte? Muito provavelmente, o movimento do século XVIII que com presunção chamou-se a si mesmo de Iluminismo deve ser culpado. Agora a luz seria trazida ao mundo pelos seres humanos, humanos com sua alma racional-moral.[152] Todas as leis, normas e intuições brotam da humanidade, e todos os humanos são iguais. Ninguém tem o direito de impor suas percepções e normas sobre os outros. Todas as opiniões são iguais.[153] Este ponto de partida retira de todas as normas o seu poder. Afinal, uma norma é fixa e válida, ainda que algumas pessoas não a queiram. Mas neste sistema uma norma pode ser no máximo um acordo ao qual todos se submetem voluntariamente; ou uma norma poderia ser uma regra que imediata e indubitavelmente decorre de nossa própria humanidade, encontrando, assim, sua raiz no ser humano, no sujeito. Filósofos como Kant fizeram tentativas de formular a validade geral de certas regras desse modo, mas basicamente seus esforços foram vãos. No final das contas, ainda que houvesse apenas umas poucas pessoas que pensassem de modo diferente, a validade da regra é afetada e em essência deve ser descartada como sem valor.

À época, os resultados de tal pensamento não foram plenamente sentidos. Muito ainda era considerado autoevidente, muitas tradições não eram questionadas ou eram postas em dúvida apenas pela vanguarda intelectual, se é que era. Mas, no século XX, os resultados dessas ideias tornaram-se plenamente visíveis, embora até hoje este pensamento ainda encontre muita oposição. Revelou-se não ser tão fácil destruir toda a ordem do mundo e introduzir uma nova ordem subjetiva baseada na razão humana. A propósito, mais tarde, a própria razão também foi questionada.

As pessoas procuram fundamento sólido. Querem certeza e verdade. Assim, tudo que é considerado meramente subjetivo, tudo que não tem validade geral, perde força. Portanto, as pessoas começaram a procurar certeza em algo superior à subjetividade, algo que seria uma verdade inescapável. Isto foi encontrado na natureza, no que é simplesmente dado e não está aberto à discussão. Claro, há coisas como ilusão de ótica e, portanto, as

coisas têm de ser investigadas para que se estabeleçam como indiscutíveis. Desse modo, esta certeza veio a basear-se nas ciências naturais e, no correr dos anos, também naqueles campos das humanidades que operam com base no método científico estabelecido nas ciências naturais (economia, sociologia etc.). Este positivismo, com seu interesse unilateral nas leis da natureza — de interesse vital para as pessoas que buscavam esses fundamentos sólidos —, foi muito bem-sucedido, porque propagava-se com as "maravilhas da tecnologia". Seu sucesso foi tão grande que hoje faz sentido falar em tecnocracia. Com seus efeitos colaterais característicos.

Mencionamos anteriormente que as ciências naturais não se restringem à natureza física ou biológica. Elas também examinavam o fenômeno da humanidade, e descobriram várias regras que o governam. Na verdade, eram tantas regras que, cada vez mais, a suposição essencial (de que todas as coisas são iguais) parecia ser verdadeira. Afinal, tudo é governado pela lei natural, e neste nível os humanos são essencialmente o mesmo que pedras ou animais.[154] Tentou-se provar isso por meio da teoria da evolução. O ser humano é só um mecanismo muito complicado que se desenvolveu a partir da matéria por um longo processo de evolução. Não é nada mais que as outras coisas encontradas na natureza e, como tais, determinadas pelas leis da natureza. Inevitavelmente, as pessoas revoltaram-se contra esta declaração, porque não queriam perder sua liberdade (pois, muito curiosamente, o direito à liberdade também era um *slogan* do Iluminismo). Gauguin trata a questão em termos poéticos quando fala do efeito deste positivismo na arte, isto é, do aumento do naturalismo:

> A arte primitiva procede do espírito e usa a natureza. A chamada arte refinada procede dos sentidos e serve à natureza. A natureza é a criada da primeira e a senhora da segunda, mas a criada não pode esquecer sua origem e degrada o espírito ao permitir-lhe que a adore. Ora, foi assim que caímos no abominável erro do naturalismo.[155]

Onde o homem poderia agora encontrar sua humanidade? E sua liberdade? Pois as pessoas sabem, e a experiência lhes diz

assim, que são livres, não determinadas pelas leis da natureza, e são mais do que o que as ciências naturais podem registrar sobre delas.

Uma coisa é certa: o que é essencial e “mais elevado” para o ser humano não será cientificamente acessível. Pois a ciência inevitavelmente vai racionalizá-lo, desumanizá-lo e matá-lo com as estatísticas científicas. É por isso que as pessoas no século XX têm tentado encontrar a essência do ser humano, nossa humanidade, numa experiência existencial, em “algo mais elevado”, algo que não pode ser explicado de modo racionalista. É um tipo de misticismo que permanece estritamente subjetivo, estritamente individual, não capturado em palavras, pois tão logo esse fosse o caso, a psicologia ou outra ciência a incorporaria novamente na realidade racional cientificamente conhecida. Portanto, ao lado da tecnocracia, surge um misticismo irracional (que se relaciona dialeticamente com ele), em que o homem encontra uma experiência mais profunda de sua humanidade.

A expressão disso, a revelação do que é mais elevado, mais profundo e mais essencial, torna-se preeminentemente a tarefa da arte. Deve ser humana, o que significa ser oposta à tecnocracia, ao positivismo e ao racionalismo. É por isso que muito da arte moderna é tecnicamente ruim de propósito, porque assim fica claro que não pertence à mesma ordem que produtos como carros e máquinas de lavar. Tampouco deve ser compreensível. Pois então cairia no domínio da razão de novo, caso em que o perigo seria imenso. Deve fornecer um sentido livre “polinterpretável” (ou seja, que todos possam interpretá-lo à sua maneira) para o humano ou natural.

Em todo caso, as normas não devem ser mencionadas, pois isso nos levaria de volta ao racionalismo. A arte é puramente subjetiva e revela a verdade do ser humano, que é mais profunda e, portanto, irracional. Não está, de forma alguma, relacionada com a realidade normal. Vai além dela. É isso que é mais elevado. Ou, dito de outra forma, sua relação com a realidade é dialética, isto é, interpreta a realidade ao negá-la, ou ao recusar atribuir-lhe qualquer significado, desmascarando-a como inumana e degradante. Portanto, por que falar de normas? Por que falar de arte? Arte e beleza... não! Não fale dessas coisas. Coisas belas? Por quê? Arte

é religião, misticismo; e o artista é um profeta.[156] A arte revela a realidade real, a realidade humana. A realidade não é o mundo sem sentido com que as ciências naturais lidam. Na verdade, a ciência descobriu a verdade acerca de uma parte da realidade, no entanto, ao fazê-lo, ela roubou do homem sua humanidade e assim evocou o absurdo. Portanto, a arte moderna é ao mesmo tempo uma negação do positivismo — não há nenhuma verdade essencial nem certeza a ser encontrada nela — e uma afirmação dele — aquilo que é humano só pode ser encontrado alhures, pois o que a ciência nos ensina é correto e inescapável.

Esta dialética é uma característica fundamental de nossa cultura. O efeito dela é, e nisto reside nossa dificuldade, não apenas que a arte não pode ser julgada conforme as normas, mas também que a arte já não pode mais ser considerada arte. A arte tornou-se algo diferente: é religião, expressão, arte que revela e filosofa. Portanto, não fale de coisas belas. Um carro pode ser belo. Arte? A arte há de ser autêntica, honesta e baseada em nossa experiência existencial profunda, que ao mesmo tempo expõe o absurdo da realidade tecnocrática.

Estamos exagerando? É possível que nem toda vanguarda artística seja assim, ao menos não por completo. Mas leia periódicos como *Quadrum* e *Le Vingtième Siècle*, escritos por aqueles que estão comprometidos com a arte moderna e conhecem-na de perto e traduzem as ideias em palavras.

Além das palavras e provas

Gostaríamos de mencionar outra dificuldade que enfrentamos quando falamos sobre normas, particularmente para aqueles de nós que têm de ensinar. A dificuldade reside no fato de que as normas estéticas são válidas e conhecidas, mas, em essência, não podem ser postas em palavras. Tampouco podem ser provadas, se por provadas pretende-se dizer afirmá-las como certezas científicas e matemáticas. Pois o que é típico das normas é que de fato se aplicam, mas o sujeito, que fica sob a norma e para quem ela é válida, pode no entanto desprezá-la. Uma norma por exemplo determina que não se deve roubar, embora milhares roubem de um modo brutal ou algo mais sofisticado e isso não ameaça imediatamente sua existência. Com as leis naturais, por exemplo, aplicadas tecnologicamente, não é este o caso. Pode-se provar que o motor de um carro precisa de gasolina e não de água. Experimente pôr água e o negócio não vai funcionar. Contudo, se você fizer uma pintura que despreza todas as normas estéticas o resultado é uma pintura, embora não bela. E se alguns a consideram bela, importante, interessante ou de alguma outra forma tem uma reação positiva a ela, não se pode impedi-los ou proibi-los de fazê-lo. A discussão sobre o gosto decerto é possível, mas os indivíduos podem deliberadamente ir contra a natureza.

Pode-se falar sobre estética e questões artísticas com palavras. Para este propósito, um grande número de palavras foi cunhado no curso dos anos, termos como pictórico e linear, conceitos como tensão, ritmo, clássico, expressivo e assim por diante. Essas palavras expressam qualidades e características estéticas e artísticas particulares: um funcionamento sob a norma de um modo particular. Entretanto, durante a análise, um deles tocará as fronteiras. Às vezes, pode-se apenas apontar que certa passagem é bela ou outra parte inferior. Se as pessoas abordadas estão abertas para olhar e compreender, elas experimentarão a mesma coisa — ou talvez a contradigam se o falante estiver errado —, mas colocar em palavras não é possível, quem dirá provar. Chegou-se ao limite do senso de beleza, que não pode ser relacionado a nada mais. A arte de fato refere-se ao mundo exterior

e essas referências podem ser postas em palavras: impetuoso ou frugal refere-se à economia estética, feroz e intenso ou comedido e tranquilo refere-se a qualidades emocionais. Mas a beleza é em essência uma norma e uma possibilidade que nos é dada, para além da qual nenhuma pergunta pode ser levantada nem palavras podem ser usadas; está-se lidando com o próprio cerne do aspecto estético em si mesmo. No máximo, pode-se tentar dizer algo por outros meios estéticos, por exemplo, por comparações poéticas.

Mas isso não contradiz a existência da norma, mesmo se esta ultrapassa nossa prova e nossas palavras. Também não é irracional ou arbitrária — uma questão de gosto — ainda que não seja racional. Beleza é um domínio de possibilidades humanas e experiências que é peculiar a si mesmo. Não é determinada intelectualmente, nem emocional ou simbolicamente: existe à sua própria maneira. Nem só aquilo que podemos apreender com a razão é real. Também o que podemos experimentar conscientemente é real. É uma falácia dizer que tudo que não pode ser posto em palavras é, portanto, necessariamente inconsciente.

Todos usamos normas

Se não houvesse normas, seria absurdo falar de arte e beleza. Por conseguinte, é simplesmente humano que jovens busquem certeza e declarações positivas, pois o conhecimento e o uso das normas são um elemento essencial de nossa humanidade. Estudantes não querem conversas vagas acerca de arte: veja, é muito importante, mas você não tem de pensar que é belo. Frequentemente, constatamos que eles ficam insatisfeitos com a afirmação de que a arte moderna é realmente arte, mas que não se deve estudar sobre a beleza ou feiura. O que veem, acham feio e querem saber se estão certos ou não. Estão abertos e querem aprender. E, se estão errados, querem saber o motivo ou, pelo menos, uma forma de transcender a situação em que tudo que podem dizer é estritamente subjetivo. Eles buscam certezas. E talvez haja muitos jovens que, como resultado de sua “educação estética”, voltaram as costas para a arte: é só um monte de conversa e ninguém pode dizer nada sensato sobre ela. Estão certos se a crítica de arte não for nada mais do que uma reação estritamente individual a uma obra de arte; então, é pobre e não vale a pena envolver-se com ela. E se toda conversa sobre arte fosse uma expressão estritamente individual de uma emoção estritamente individual, por que deveríamos incomodar alguém com nossas emoções?

Como quer que olhemos para ela, haverá somente umas poucas pessoas, se é que haverá alguma, que realmente aceitarão as consequências desse ponto de vista sem normas. Não devemos esquecer que toda exposição é resultado de escolhas e juízos e que cada museu apresenta uma coleção a partir de milhares e milhares de obras de alta qualidade. A escolha foi feita pela direção do museu e sua equipe. Se escolhem mostrar-nos obras canhestras, pinturas de nenhum talento ou gosto, então os criticamos violentamente. E com razão. E eles não podem permitir-se continuar agindo assim, porque se o fazem serão mandados embora sob a alegação de que não estão à altura da tarefa. Em suma, quando falamos sobre arte, todos usamos normas, de outra maneira nem

mesmo saberíamos o que é arte, e a distinção entre uma obra de arte e qualquer outra coisa natural ou humana desapareceria.

Por que, então, é tão difícil esclarecer o que são essas normas, sem considerar a dificuldade que já mencionamos? Queremos chamar a atenção para diversos aspectos deste problema.

Historicismo

No correr do século XIX, o historicismo veio à existência. O historicismo é uma das tendências filosóficas mais influentes e geralmente aceitas no século XX. Influenciou o existencialismo e outras escolas filosóficas.[157] No mundo anglo-saxão, o historicismo foi muito menos proeminente que na Europa continental. Entretanto, isso não quer dizer que suas ideias fundamentais não atuassem ali também. O historicismo ensina que todas as ideias, intuições, normas e valores humanos são historicamente condicionados e são válidos apenas num período particular da história. Cada período tem seu próprio sistema de normas. Na arte, chamamos a isso estilo.

De fato, há quem se pergunte se se pode dizer algo significativo acerca do passado. Isso é especialmente importante para a crítica de arte, que tem de passar adiante o juízo sobre a arte de períodos anteriores.

É claro que o historicismo pode com facilidade levar a um relativismo extremo, pois do ponto de vista histórico nosso julgamento é necessariamente relativo e determinado pelo período em que vivemos. Desse ponto de vista, não podemos dizer nada significativo sobre a arte que foi produzida durante um período anterior. A menos que assumamos o ponto de vista de Malraux, que defende que devemos aceitar esta posição de modo positivo, de modo que a obra de arte, independentemente do que signifique na época em que foi criada, significa o que significa para nós hoje.[158] Ademais, todos sabemos que em dado período uma variedade de tendências existe lado a lado, cada uma refletindo seus próprios valores e sistema de normas. Quem dirá quem está certo? O historicismo leva inevitavelmente ao relativismo, porque não reconhece normas fixas, mas considera cada norma como historicamente determinada e pertencente a um grupo específico. Dito dessa forma, de fato faz pouco sentido falar sobre normas. Cada época e cada grupo tem sua própria verdade. E embora se possa falar de normas internas ao próprio círculo de alguém, tem-se perdido o direito de persuadir os outros a aceitá-los, quem dirá impô-los sobre os outros.

O historicismo tenta levar em conta a situação tal como ela realmente existe, mas chega a conclusões erradas. Em primeiro lugar, é claro que devemos ser cuidadosos em nossa avaliação da arte do passado. As pessoas daquele tempo amiúde compreendiam essas obras de arte de um modo diferente, mais direto e refinado, simplesmente porque conheciam muito melhor que nós a situação da qual tais obras emergiam. Além disso, o artista de um período anterior usa uma "linguagem" artística diferente, que temos de aprender a compreender. Todos sabemos o quanto pode ser difícil fazer estudantes aproximarem-se de uma pintura do século XVII da maneira correta e ensinar-lhes como "ler" os elementos visuais. Assim como, quando queremos ler Chaucer, temos de adquirir algum conhecimento sobre a Idade Média, caso contrário tomaremos como vulgar, por exemplo, uma palavra que à época não era vulgar de modo nenhum. O mesmo se dá quando olhamos uma miniatura daquele período.

Aqui deparamos com a realidade da positivação da norma. Cada período percebe a norma a sua própria maneira, dando-lhe forma ou conteúdo positivos. Mas isso não quer dizer que a norma em si seja determinada pelo tempo. Por exemplo, em todas as épocas é errado roubar. Mas a punição será diferente em cada período e a seriedade do crime só pode ser compreendida no contexto de toda a cultura da época. Mas roubo continua sendo roubo, ainda que os contemporâneos não vejam mal algum nisso. Neste sentido, podemos também formar uma opinião acerca da arte de um período anterior. Temos de ser cuidadosos para "ler" uma obra corretamente e levar em conta as características estilísticas peculiares do período, mas, se assim fizermos, podemos chegar a uma afirmação correta sobre ele. Se isso não fosse verdade, poderíamos também interromper toda a história da arte. Nem mesmo saberíamos quais foram as obras de arte relevantes durante dado período do passado. Ou, para ser menos extremo, não seríamos capazes de compreender por que uma obra de arte em particular recebeu tanta admiração e por que tal obra muitíssimo estimada exerceu influência tão grande. Mas quem quer que fique defronte a Michelangelo compreende, ainda hoje, por que ele é tão grande. A obra de Michelangelo é artisticamente excelente, e ele é

considerado grande até hoje. Declarações semelhantes podem ser feitas sobre a arte que está mais afastada de nós cronológica e geograficamente. Podemos achar beleza nas paisagens chinesas do século XX, embora tenhamos de acrescentar que muitos detalhes provavelmente escapam à nossa atenção, uma vez que nosso conhecimento do mundo do qual brotaram é muito limitado e em decorrência disso não podemos estimar todas as suas peculiaridades estilísticas conforme seu valor pleno. Nada disso é contraditado pelo fato de que podemos cometer enganos. Nós sempre temos de precaver-nos de emitir juízos anacrônicos. Quem quer que julgue a arte românica do ponto de vista do Renascimento não encontrará nada senão cadáveres e títeres grosseiramente formados em vez de obras-primas que ainda são famosas. O fato de que com frequência falhamos em nosso juízo de obras de arte do passado não deveria desencorajar-nos. Aliás, o fato de o uso de normas relativas à arte moderna suscitar tantas dificuldades deixa claro que os problemas se encontram num estrato muito mais profundo. Em suma, podemos dizer que as pessoas de épocas anteriores eram exatamente como nós, no sentido de que viviam no mesmo mundo em que vivemos, ainda que falassem línguas diferentes e tivessem um estilo diferente. Em outras palavras, eles positivaram as normas de outra maneira e deram outra forma positiva às mesmas normas.

Subjetivismo

As pessoas dizem com frequência, com base em uma típica teoria expressionista da arte, que a arte é puramente expressão subjetiva. Então, é muito difícil julgar uma obra, porque na verdade não estamos julgando uma obra de arte, mas uma pessoa — alguém (segundo esta visão) que tem, como artista, à sua própria maneira, dado expressão a seus sentimentos ou pensamentos, uma pessoa que realmente se afasta de nosso julgamento como não artistas. Aliás, se isso fosse verdade, todo discurso sobre arte seria de fato sem sentido, a menos que o crítico fosse um artista tão grande quanto o que está sendo julgado. Sobretudo aqueles que sustentam a tese de que a arte é profecia têm de fato silenciado a si mesmos. Não podemos mais julgar porque só podemos ouvir respeitosamente. Mas sabemos que artistas diferentes contradizem-se uns aos outros: somente se se mantém um relativismo extremo pode-se sustentar a tese de que o artista revela a verdade.

É óbvio que, dessa forma, torna-se difícil qualquer menção a normas para a arte. Decerto não queremos negar o elemento pessoal em cada obra de arte — ou pelo menos em muitas grandes obras de arte. Mas uma obra de arte é mais do que uma expressão puramente individual de uma emoção puramente individual. Artistas falam como seres humanos sobre coisas humanas, de maneira artística, dentro de um domínio normativo que transcende sua individualidade, regula sua obra e a torna possível. Somente aqueles que se conformam às leis da linguagem podem comunicar-se verbalmente com os outros. Da mesma forma, artistas só podem criar arte que outros possam experimentar como arte se criam arte, ou seja, se se conformam às regras das estruturas artísticas e às normas estéticas. Como poderíamos de outra forma distinguir expressões artísticas de outras expressões da personalidade? Pessoas que ficam com o rosto vermelho porque estão nervosas também dão expressão a seus sentimentos, mas isso não faz delas artistas, e o resultado possível, um furdunço, não é uma obra de arte.

Esteticismo

A arte às vezes é considerada autônoma, uma lei para si mesma — a arte pela arte. Se isso fosse verdade, e realmente fosse levado a cabo, então a arte só faria sentido para os profissionais. O público geral passaria por ela e perceber-se-ia como não iniciado e desnecessário. Na verdade, se uma obra de arte só pudesse ser julgada por suas próprias normas, então seria de fato um fenômeno posto fora da realidade. Aliás, é notável que historicamente a "*l'art pour l'art*" não tenha sido proclamada a fim de fazer com que a arte tivesse características artísticas apenas — isto é, a arte não figurativa —, mas para criar uma arte que não se conformasse a normas ética e moralmente aceitas.

Contudo, quase como um paradoxo, as pessoas não raro sentem a necessidade de apontar uma tarefa e uma função elevadas da arte, a começar precisamente da premissa de que a arte é autônoma.[159] Ela deveria ser profética, algo que desobstrui nossa visão, uma expressão da personalidade, a mais alta realização espiritual do ser humano, e assim por diante. Parece que, quanto mais afastada da vida cotidiana, ou de fato separada dela, mais seu significado é exaltado. Por causa disso, fica ainda mais difícil para o público julgar a arte. O que é notável é que, a fim de defender a arte, apontam-se um lugar e uma tarefa para ela que está num fato real não artístico. Que critérios são válidos então? Se uma obra de arte é profética, como deve ser julgada? Pelo calibre profético ou pelas qualidades artísticas? Neste caso, não julgo uma obra por outras normas que não os critérios estéticos supostamente autônomos?

Poderíamos formular brevemente nossa solução para este problema da seguinte forma:[160] o estético ou artístico tem seu lugar e sentido próprios que não podem ser cumpridos de outra forma senão pela arte. Música, escultura, literatura, não requerem nenhuma outra justificativa a não ser o fato de serem arte; são significativas como tais, e como tais têm sua própria tarefa e seu lugar na vida humana. Uma pintura ou um romance não servem a outro fim que não ser uma pintura ou um romance. Definitivamente, não se exige que sejam proféticos, didáticos, moralistas ou o que

quer que seja, a fim de serem significativos. Têm seu próprio sentido, e também podem conter ou revelar valores morais ou outros, mas a verdadeira tarefa da arte em geral não é descrita por isso. Não se resolve o problema ao alegar que a obra de arte é autônoma, uma vez que com isso rompe-se as diversas conexões que ligam uma obra de arte à realidade. Do mesmo modo, por exemplo, o Estado tem, como uma estrutura dada, seu próprio sentido dentro da ordem social existente. Mas se alguém absolutiza o Estado e tenta declará-lo autônomo, ou faz do Estado uma entidade sem sentido e sem contato e sem relevância para a vida social ou é obrigado a tornar tudo centrado no Estado e a deixar sair de campo tudo que no Estado tem sua própria estrutura — o que é de fato empreendido nos Estados totalitários em detrimento de grande parte da atividade humana — pense, por exemplo, na posição da arte. A arte tem seu próprio significado, mas somente quando está propensa a assumir sua própria posição na vida humana e não rompe as milhares de conexões que ligam-na à realidade. De outra forma, torna-se estéril e sem sentido.

Há arte que é exaltada, que se encaixa na igreja; há também arte que almeja retratar coisas odiosas. Como reagimos diante da arte pederasta ou da arte blasfema? Se dizemos que sua interação de linhas é bela, pode ser verdade, mas então provavelmente perdemos o verdadeiro sentido, porque o artista queria dizer algo por aqueles meios. Podia até mesmo ser prejudicial ao artista ignorar o conteúdo da obra. Se você objetasse que estamos agora expressando juízos morais ou religiosos, não o negaríamos, mas tem-se de perceber que a obra de arte foi tratada em sua natureza estético-artística, e não separadamente dele. Estes são problemas difíceis, estamos bem cientes disso.

O medo das gerações futuras

Queremos mencionar brevemente um fenômeno peculiar. Com que frequência não ouvimos numa exposição de arte moderna: “Cuidado para não condenar rápido demais. Nossos antepassados não honraram van Gogh, e vejam como foram tolos!”. A moral da história é que, se julgar negativamente, você é um tolo assim como seus antepassados o foram, e seus descendentes rirão de você. Este complexo de inferioridade quanto a nossos descendentes é um mau conselheiro. Só pode tornar esnobes aqueles que acreditam nele. Em primeiro lugar, é discutível se o exemplo de van Gogh é adequadamente abordado. Mas a moral decerto é destrutiva. Quer dizer que devemos aceitar a arte mais contemporânea/vanguardista, ou aquilo que se apresenta como tal, independentemente de seu conteúdo, significado ou qualidade. Se a arte é uma faceta da vida cultural, então, por natureza, está entranhada em toda a luta cultural de hoje. Assim, não podemos aceitá-la exatamente como é. Para dizer isso com um trocadilho: aqueles que aceitam Karel Appel são corresponsáveis pelas gerações futuras. Se são “appelizados” (espiritualmente falando), e avaliamos isso negativamente, perdemos o direito de falar. Se apegamo-nos aos valores que Appel representa de modo artístico, devemos ser favoráveis a essas ideias e, consequentemente, aceitar nossa responsabilidade como indivíduos vivos e cooperadores; se o oposto é que é verdadeiro, também precisamos dizê-lo. Pode ser que a revolução acelerada que estamos vivenciando em vida seja também causada pelas pessoas que se recusam a pensar criticamente, ou a combater no nível cultural, enquanto aceitam de modo relativista tudo que é novo como valioso simplesmente porque é novo. Não nos esqueçamos de que a arte pertence à vida cultural e, às vezes, é um fator poderoso na luta cultural pelos valores e verdades.

A arte é difícil

Uma faceta notável da vida artística hodierna é que as pessoas querem aplicar as normas e exigem que obras de arte sejam belas. Elas vão ao museu confiando em que “evidentemente coisas belas estarão exibidas ali”. Entram na primeira sala e não descobrem nada belo. Talvez injustamente, porque não aprenderam a compreender a nova positivação da norma. Talvez justificadamente, porque veem obras em que “a beleza queimou o rosto”. Em todo caso, porque não experienciam beleza nenhuma, concluem: Não a compreendo; a arte moderna é difícil demais para mim; venha, vamos embora. O cínico ocasional podia então responder que devemos deixá-los ir; a revolução da vida acontecerá de todo modo, sem eles, uma multidão que não conhece a lei. Outros podem responder, de modo igualmente cínico, que não há problema em não se importarem com esta arte; ao menos, ela não tem nenhuma influência. Dessa forma, algumas pessoas pensam que podem tornar a arte moderna ineficaz. Mas é exatamente este perigo não reconhecido que é pernicioso. Se a arte moderna continua incompreendida, ela pode, de forma sutil e por caminhos tortuosos, ter uma influência ainda mais profunda. Em suma, aqueles que levam a sério a cultura de hoje devem tentar falar normativamente acerca da arte, a fim de assumir uma posição responsável diante de muitos fenômenos. A posição que eles escolhem depende de sua própria atitude espiritual e de seus ideais culturais. Todavia, eles têm de aderir a normas, com sabedoria, intuição e conhecimento.

Não nos parece necessário denunciar aqui a opinião segundo a qual a arte moderna é só charlatanismo mesmo, isto é, não é arte de maneira nenhuma e que, portanto, não vale a pena falar sobre ela. Contudo, esta é a opinião mais perigosa que se pode ter a respeito da arte moderna. E também a menos compassiva.

A estrutura da obra de arte

Limitar-nos-emos aqui, como fizemos anteriormente, sobretudo à pintura. Não porque as outras artes sejam, em princípio, muito diferentes, mas para excluir todo tipo de problemas secundários.

A arte tem estrutura ou, antes, a arte é determinada por uma lei estrutural. Sem esta estrutura não poderíamos saber o que a arte é. Esta lei estrutural é uma norma e, em certa medida, simultaneamente um fato. Uma norma, no sentido de que sua existência enquanto obra de arte é reconhecida e identificada por nós, ainda que pensemos — corretamente ou não — que uma peça específica é horrível, feia, imperfeita, grosseira, ou algo assim. Portanto, as obras de arte bem-sucedidas não são as únicas que podem ser chamadas obras de arte. Isso levaria ao subjetivismo total, e nos leva a muitos problemas irrelevantes. Imagine um artista que em geral cria boas obras, por qualquer razão, exibe também uma peça horrível sob sua rubrica. Teria ele, de repente, deixado de ser um artista? E não é verdade que a afirmação “é uma peça horrível” só é possível se testada por uma norma válida para a obra de arte? Como, aliás, eu poderia afirmar significativamente que é horrível? Se não pudesse mais ser chamada de obra de arte, no mesmo momento eu não poderia compreender por que seria horrível. O que seria então? Uma tela com tinta? Claro, porque uma boa peça de arte também é isso. Mas percebemos telas pintadas de modo diferente quando não são obras de arte. Por exemplo, temos, e com razão, diferentes exigências para papel de parede, e portanto temos outras normas para julgá-lo. Sim, também isso há de ser belo, mas ainda assim de um modo diferente de uma pintura.

Analisar a estrutura de uma pintura está fora de nosso escopo aqui. Basta que observemos que deve haver um suporte físico — digamos, óleo sobre tela — que torne as cores e linhas visíveis para nós numa configuração específica. Essas cores e linhas têm um aspecto icônico e revelam uma coesão harmoniosamente bela. O icônico é, assim como o estético, irredutível ao físico, como já mencionamos a respeito deste último. Com o icônico queremos dizer a característica singular das linhas e

cores para apresentar, representar e significar alguma coisa. Desenhe uma linha num pedaço de papel e alguém dirá: ei, é o contorno disso e daquilo. A relação entre aquela linha e aquele contorno é icônico — não faz sentido falar de imitação ou cópia, pois qual é a correlação entre o contorno de uma pessoa e a linha neste pedaço de papel? Da mesma forma, a cor indica algo, esclarece algo. Podemos exigir que uma pintura seja iconicamente clara, expresse o que quer dizer, fale conosco. Não há necessidade de explicar mais que o icônico, tal como o estético, é uma possibilidade que precisa ser positivada, a fim de que diferentes linguagens visuais sejam possíveis, as quais podem ser claras à sua própria maneira. O estado de coisas aqui é similar àquele da norma estética, da qual falamos anteriormente.

A relação mútua das coisas representadas em cores e linhas deve ser bela e harmoniosa. É questionável se faz sentido falar de harmonia das cores e a bela interação de linhas à parte da matéria que é iconicamente representada ou ignorando-a. Julgamos que isso é possível como experimento intelectual, mas dificilmente é realizável na prática. Se vemos uma peça diante de nós, de imediato observamos uma cabeça, uma personagem, uma árvore, e reconhecemos sua relação mútua. É muito difícil abstrair da representação, e raramente o fazemos; pelo que não queremos dizer que as cores e a configuração de linhas como tal não devem ser belas juntas. Obviamente, a obra de arte forma uma entidade. É decerto verdade que numa obra a matéria subjetiva, ou antes a representação, desempenha um papel maior que na outra, e é mais sério em conteúdo e significado. Mas também no esboço despreocupado de, digamos, uma árvore, o fato de o desenho ser uma árvore desempenha um papel em nosso julgamento. Sabemos, claro, que há uma arte não icônica, isto é, uma arte em que não se dá nenhuma representação reconhecível. Neste caso, a expressão é ocasionada de maneira estética apenas, embora precisemos perguntar a nós mesmos se a interação entre cores e linhas não expressa iconicamente alguma coisa, ainda que de modo abstrato, ainda que não designe ou apresente nenhum objeto na realidade? Uma linha “extravagante” num Appel ou num Pollock não falam e expressam alguma coisa também, dizem alguma coisa?[161]

Falamos muito francamente de beleza e harmonia. Acreditamos que até mesmo em nosso tempo ainda faz sentido falar dessas coisas. E iremos além: se se diz que em nosso tempo a beleza queimou o rosto, então só podemos entender isso ao reconhecer que de fato estamos lidando com uma relação notavelmente negativa com a beleza. Caso contrário, seria incompreensível. Se a mensagem da obra de arte é que a beleza está depravada, destruída, ou deve ser destruída, isso só pode — quase paradoxalmente — acontecer em forma de obra de arte em si mesma, por uma forte expressão no sentido icônico e por uma relação direta com as normas da beleza. Ademais, é de notar que, até mesmo na obra daqueles que alegam não se importar com a beleza, pode-se com frequência descobrir muita beleza nas cores, nas linhas, na composição etc., quase contra a vontade do criador. Entretanto, pode ser que o dilema mencionado aqui forme uma complicação, mas não contradiz o anterior.

Arte e cosmovisão

Que as pessoas tenham uma cosmovisão é inevitável. As pessoas têm certa forma de compreender e de ver a realidade. Ver espiritualmente, é óbvio, tem relação direta com ver visualmente, pois, dependendo do que consideram essencial, as pessoas observarão certas facetas e desprezarão outros elementos como desimportantes. Isso também deixa sua marca na arte. E se o movimento “deles”, o grupo do qual são membros, que talvez até determine o *Zeitgeist*, tem a oportunidade de ser criativo na formação de um estilo, então seu modo de ver também influenciará a linguagem visual e o estilo.

Por mais inclinados que estejamos a atribuir grande importância à cosmovisão, devemos, no entanto, afirmar claramente que sua influência sempre será relativa. Afinal, continua sendo uma visão da realidade, a mesma realidade que é vista por todos os artistas. Isso fica claríssimo nas paisagens. É exatamente por isso que paisagens artísticas revelam tão bem o que um movimento específico acha importante e como ele via a realidade, às vezes a tal ponto que a paisagem está praticamente ausente, quando o ambiente natural foi julgado como desprovido de importância. Jamais deveríamos esquecer que a arte sempre objetiva representar o que é considerado relevante, significativo e digno de ser retratado. Especialmente no caso das paisagens, fica claro que o modo de retratar é muito importante e pode deixar entrever muito. Pode tornar visível o limite temporal da compreensão humana da realidade.

A própria realidade desempenha um grande papel. Estilos podem surgir e desaparecer, modos de expressão podem mudar, ênfases podem ser alteradas, e ainda assim será a própria realidade em que as pessoas vivem, sobre a qual pensam, que experimentam e que retratam visualmente em sua arte. Afinal, ninguém é capaz de retirar-se da própria existência em nossa realidade humana. E com “realidade” estamos referindo-nos não apenas a árvores, pessoas, amor e ódio, mas também a Deus, anjos e demônios, bem como os dogmas, ideias e valores — portanto, muito mais do que o que se pode ver com os olhos. E também à nossa fantasia. Somente em

casos excepcionais, como na arte do terceiro quarto do século XIX, artistas como seres humanos conhecem apenas a realidade que podem ver e experimentar fisicamente — com o que observamos que esta também era uma visão de mundo.

A realidade desempenha como que um papel numa pluralidade de vias. Como espaço vivo, um dado natural; como mundo espiritual-humano, em que ideais, fé e experiências exercem um papel; e como norma, em particular na arte como norma para a arte, a norma que, como tradição (norma positiva), é conhecida e compreendida — e que às vezes, gradualmente, sob a influência de novos conceitos, começará a mudar ou a renovar-se. Em suma, a realidade estará presente na obra de arte como um dado, um ponto de partida, e como norma de um lado, e como visão, ideal, fé e intuição do outro. Ou, dito de outra forma, a realidade vem a nós numa obra de arte como norma e fato, e como visão e intuição. Em síntese, como visão, compreendida de duas formas.

A realidade não é estática

Na seção anterior, falamos sobre a relação entre a obra de arte e a realidade, uma relação muito importante para nossa compreensão da obra e para a possibilidade de julgá-la.

Portanto, gostaríamos de pensar mais um pouco a respeito da realidade. Acabamos de tomar a paisagem como exemplo. Esta só é relativamente estática, se considerarmo-la a mesma em todo o tempo. Nossa paisagem, ou nossa “zona rural”, é diferente daquela de nossos antepassados distantes. Casas, pontes, florestamento e desflorestamento, estradas e ruas pertencem à paisagem fenotípica, que se altera na história — só as montanhas altas, inacessíveis e selvagens estão, em certo sentido, livres disso. E nosso ambiente urbano muda de modo ainda mais nítido e marcante. A realidade social e “espiritual” muda ainda mais profundamente. Também aqui temos de haver-nos com o projeto humano e a positivação da norma na história, com visão e *insights*, que são percebidos, pelo menos em certa medida, no esforço cultural humano.

Como, então, podemos compreender a arte antiga, se sua linguagem e estilo mudam e a realidade com que ela se preocupa muda e pode ser radicalmente diferente? E se a própria realidade não for invariável?

Aqui mais uma vez exige-se que as pessoas não façam nada senão trabalhar e agir no cosmos dado. Não podemos agir de qualquer jeito. Podemos apenas agir dentro de dadas possibilidades, estruturas e normas, de modo que não temos de temer a ininteligibilidade do passado. Estilo, forma, visão, ênfase, força, intuição, lei positiva, tudo pode mudar, mas a realidade como tal permanece a mesma; ela só muda em aparência, não importa o quanto essa mudança nos pareça extensa.

À guisa de ilustração, as pessoas são pessoas em todas as épocas. Naturalmente, os medievais expressavam sua ira de modo diferente das pessoas do século XVI ou dos modernos, assim como os japoneses o fazem de maneira diferente dos holandeses, e também dos italianos. Também pode ser que a ira seja suscitada por questões completamente diferentes. Mas a ira continua sendo ira e, se somos pessoas, podemos compreender a ira como ira. Ainda que

precisemos aprender a compreender a linguagem, modo de expressão e a causa da ira, em todas as suas nuanças: a ira pode significar o lamento por uma oportunidade perdida, a insatisfação com o trabalho de outrem, irritabilidade por causa de um sentimento exagerado de autoestima, sofrimento por causa da violação de coisas consideradas santas e sublimes, e assim por diante. Amor, medo, cobiça, alegria, luto, e tudo o mais que é tipicamente humano no que concerne a sentimentos, são atemporais, não importa quão diferente seja o modo de expressão. O mesmo se aplica se começarmos a falar de lei, estado, comércio, trânsito, celebração, pranto etc. A realidade não é estática; sua aparência muda, mas a realidade mesma continua sendo o espaço humano vivo para todos os tempos e todas as pessoas, como dado, como possibilidade, como realidade inescapável.

Julgar a arte

Nosso julgamento da arte tem uma correlação direta com nosso entendimento dessa arte. Se não a entendemos, então é melhor não julgá-la. Estamos em posição de distinguir claramente o que é pornografia em nosso mundo ocidental, uma vez que conhecemos as normas positivadas concernentes à moralidade e sexualidade, mas se uma obra específica de uma cultura distante era ou o é, só podemos determinar se “soubermos mais sobre ela” e portanto aprendermos a entender qual era a norma positivada ali. Não que sempre seja fácil. Mesmo em nosso tempo, a positivação da norma, os valores e a moral mudam tão rapidamente que amiúde vêm a ser difícil. A situação raramente fica livre de ambiguidades.

Obviamente, de modo algo esquemático e decerto não exaustivo, gostaríamos agora de indicar os fatores que determinam nosso julgamento de uma obra de arte.

Para tornar a situação mais complexa, se lermos uma resenha feita por outrem de uma obra de arte específica, então, a fim de julgar tanto a obra de arte quanto a resenha, teremos de levar em consideração ao menos seis fatores: a realidade, a cosmovisão e a personalidade do artista, a situação em que a obra surgiu, a obra de arte propriamente dita e, por fim, o espectador. Seis desconhecidos! Como seremos capazes de fazer um julgamento sensato?

Ora, há uma regra na matemática segundo a qual se devem ter tantas equações quantas incógnitas quando se quer resolver as incógnitas. Um problema como “um ciclista dirige do ponto A ao ponto B, um motorista do ponto B ao A. Quanto tempo será necessário para que se cruzem no caminho?” é insolúvel. Se especifico a que velocidade o ciclista está conduzindo, a que velocidade o carro se desloca e a que distância o ponto A está do ponto B, então posso resolver o problema. Três dados em conjunto com três incógnitas possibilitam resolver o problema. Algebricamente, se há duas incógnitas, x e y, podem-se fazer duas equações, por exemplo, $x + y = 4$; $x - y = 2$. Então, pode-se resolver x e y.

E de modo similar pode-se julgar uma obra de arte, uma vez que temos seis fatores, cada um dos quais uma incógnita, mas também seis “equações”, seis relações.

Há a realidade com a qual a obra de arte se relaciona; há também a relação entre a cosmovisão e a obra de arte (e a realidade). Se nada sabemos a respeito do artista em questão — se ele é, por exemplo, um anônimo medieval — então ele ainda se expressa na obra de arte e, desse modo, está numa relação com o *Zeitgeist* ou a cosmovisão de um grupo. Às vezes temos até mais de seis “equações”, pelas quais temos possibilidades de verificar. O mais difícil será, às vezes, a configuração. Era esta obra um retábulo ou uma peça de armário? Foi feita para propaganda política ou como sátira? Tais perguntas, às vezes, só podem ser respondidas por um conhecimento histórico exaustivo. Felizmente, o número de configurações possíveis é, em geral, limitado, de modo que em muitos casos um julgamento mais sutil com conhecimento da configuração fará bem pouca diferença.

Investigaremos agora, brevemente, cada uma das “incógnitas” em particular. Conhecemos a realidade a partir de nossa experiência humana, ampliada pelo fato de sermos portadores de cultura num mundo específico. No que concerne a uma obra do passado, nosso conhecimento e experiência histórica desempenharão um papel. Como exemplo, tomaremos a *Eva*, de van Eyck, do Altar do Cordeiro em Gante. A questão que geralmente se faz é: Esta Eva está grávida? De onde vem essa notável forma corporal? É um estudo da vida pura ou uma imagem idealizada, por exemplo a representação de van Eyck da mulher ideal, e/ou de seus contemporâneos? Entendemos que a figura está pintada com muita precisão — talvez seja exatamente isso que suscita essas perguntas. Aqui nosso conhecimento sobre a realidade, nossa intuição dos ideais em voga do período em torno de 1430 (pense na mulher no duplo retrato de Portinari e sua esposa por van Eyck, em que a mulher também tem um abdome corpulento e sentimos que ela apresenta uma aparência muito elegante) e nossa compreensão do estilo de van Eyck desempenha um papel (isto é, na relação entre a obra de arte e a realidade). É verdade que continua sendo um problema difícil emitir um julgamento claro aqui, mas nosso ser

humano, somado a nossa experiência e conhecimento histórico, torna a solução possível, pelo menos não necessariamente impossível.

O segundo ponto diz respeito à cosmovisão. Em primeiro lugar, devemos mais uma vez começar de nossa própria humanidade e nossa experiência (possivelmente aumentada pelo conhecimento histórico). Só um espectador muito superficial e ignorante diria que a *Vênus* de Giorgione, a *Danae* de Rembrandt e a *Olímpia* de Manet são a mesma. Que as respectivas visões da realidade desses artistas são completamente diferentes, fica claro para nós por meio da observação. A realidade como vista pelo primeiro, que de fato está pintando uma alegoria de amor e beleza, é diferente daquela de Manet, que já não conhece tais ideais humanos gerais. Nosso julgamento do conteúdo das obras de arte é colorido por nossa experiência — compreendemos, como seres humanos e como espectadores da arte, que essas obras de arte têm algo diferente a dizer. E assim pode-se deixar um Jan van Goyen ao lado de um Both, que pertencem ao mesmo período, mas são completamente diferentes em percepção e conteúdo. Podia-se então colocar um Monet ao lado deles. Três mundos, que não distinguimos apenas pelo rastreamento das fontes e pela leitura posterior sobre o que movia essas pessoas — neste caso, não tão fácil assim —, mas pelo que experimentamos a partir das próprias obras de arte.

Em terceiro lugar, consideramos a personalidade e o talento do artista. Aqui também nossa própria humanidade desempenha um papel, nossa experiência, nosso conhecimento da natureza humana, e também nossas reflexões sobre essas coisas. Como sabemos algo sobre Jan van Eyck? Sabemos que ele tinha um talento incrível, um intelecto tremendo, podia fazer observações agudas, era obcecado pela realidade como realidade natural, e assim por diante. Sabemos isso somente pelas obras propriamente ditas. As fontes são silenciosas nestes pontos; seus contemporâneos dizem-nos pouco ou nada. Alguém realmente precisa conhecer Karel Appel e Corneille pessoalmente para poder dizer algo sobre a diferença em seu caráter e talento? E se estamos lidando com artistas de um período anterior? Tome Picasso e Braque durante sua colaboração

entre 1907 e 1911 — suas obras falam uma língua que pode ser experimentada por todos que quiserem ver. Porque também somos seres humanos que conhecem as pessoas e podemos compreender suas ações.

Ao lado, está a obra de arte em si como é construída de linhas e cores numa superfície com uma composição específica; ela fala iconicamente e tem qualidades estéticas. Podemos analisar e compreender isso em relação aos aspectos mencionados, mas também em relação à norma estrutural da obra de arte, que torna o julgamento possível. Que Kirchner não tenha pintado uma mulher azul, mas uma mulher, azul, “vemos” e entendemos por observação. Kirchner não precisa ter escrito sobre si mesmo. Em última instância, essa compreensão reside em nossa humanidade, nossa existência neste mundo, sem dúvida colorida e mais plenamente formada por sermos portadores de cultura neste mundo ocidental. Se abstrairmos desses dados, sim, então fica difícil. Mas também irreal.

Enfim, consideramos o espectador. Temos de conhecer o espectador a partir de suas observações em relação à obra de arte, que tem uma relação específica com os dados mencionados. Winckelmann, Berenson, Wölfflin, Gombrich, e o crítico de arte cuja resenha lemos no jornal na noite passada, compreendemos seu julgamento, julgamos com ele, aprendemos com ele ou sentimos que temos de contradizê-lo porque sabemos do que estão falando e porque reconhecemos e entendemos seus pressupostos básicos e sua relação com a obra de arte. Isso é possível porque nós mesmos sabemos o que é julgar, o que significa pensar sobre uma obra de arte, porque nós mesmos somos humanos e tempos experiência.

Pode ser que pessoas julguem erroneamente porque não conhecem ou não julgam a configuração em que a obra se originou, a execução, corretamente. Se acontece de alguém conhecer melhor, pode-se entender onde e por que cometeram equívocos. A configuração às vezes é o mais difícil de entender e sempre demanda muito estudo. Por que os expressionistas pintam com cores tão brilhantes e formas tão “cruas”? Sem dúvida, em forte reação ao naturalismo do século XIX! Eles se opõem a uma tradição

oca, contra a arte rasa e oca que expressa um conhecimento apenas de “superfície”.

Em conclusão, podemos dizer que uma obra de arte pode ser julgada porque, como pessoas e como espectadores de arte, somos verdadeiramente humanos e estamos envolvidos na vida como portadores de cultura. Uma resenha de uma pintura de Raphael, Giotto, van Goyen ou de um artista desconhecido não é mera especulação desordenada, ainda que não haja fontes escritas para consulta. Somos capazes de perceber as coisas. Neste ponto também somos capazes de perceber de duas formas. Se há fontes, então isso significaria apenas que estávamos lidando com os julgamentos de um observador de arte que era contemporâneo do artista cujo julgamento também temos de pesar. Não é uma tarefa impossível. Na verdade, tal observador pode nos apresentar mais profundamente esse cenário. E isso é imensamente importante. Saber se algo é um esboço ou uma obra de arte concluída pode mudar nosso julgamento. Pense, no tocante a isso, na discussão longa e profunda acerca da obra “inacabada” de Michelangelo. Caso se trate de um esboço ou de uma obra de arte, isso mudará nossa compreensão de sua façanha e nossa visão de suas obras. E aqueles que dizem que isso não faz diferença porque acham-na (a obra) bela de qualquer forma são superficiais e estão satisfeitos com um julgamento demasiado genérico. Eles facilitam demais para si mesmos e, portanto, deixarão de observar muitas facetas sutis das obras de arte.

Conclusões

Em suma, nossa conclusão a partir das discussões precedentes é que devemos julgar como seres humanos, não como um *homo aestheticus* abstrato, ou como historiadores de arte, ou como artistas, mas com toda a nossa humanidade. Assim, a arte só pode ser significativa quando está plenamente integrada à vida e, pouco importa quão "bela", perde sua significância quando tenta levar sua própria vida nas esferas superiores. Também dissemos "ou como artistas", porque a arte realmente não deve ser só para artistas. Se só artistas fossem capazes de julgar, a arte teria pouco sentido, decerto nenhuma fração além das fronteiras do mundo da arte. Mas todos são capazes e podem julgar a arte. A diferença vem entre um julgamento experimentado, baseado na experiência, e o julgamento de alguém que está só começando a olhar. Este ainda deve aprender muito — em primeiro lugar, a ver. E esta é exatamente a situação de nossos estudantes. Também precisamos ensinar-lhes a olhar como seres humanos. Toda a educação diz respeito à humanidade dos jovens. O ponto de partida é sua humanidade, sua humanidade jovem e inexperiente. Precisam desenvolver a competência no julgamento, precisam obter experiência e intuição. Terão de se haver consigo mesmos. Tudo é demasiado sutil e demasiado ricamente multicolorido para que sejamos capazes de ensinar-lhes como se ensina uma conta de adição em matemática. Mas ainda teremos de mostrar-lhes o caminho. Ajudá-los. Transmitir algo de nossa experiência e de nosso conhecimento pelo qual eles ao menos possam proteger-se dos equívocos e das aporias mais evidentes.

Ou seja, tomar uma posição. A pessoa que não sabe como dizer mais acerca de uma pintura do que "é de boa qualidade", ou "a composição é linda", revela, na verdade, sua falta de interesse real. E aquele que acha a arte tão interessante e tão cultivada, diz na verdade que a arte não é importante e está apartada da vida. Se a arte é importante e detém valor real na sociedade e na vida humanas, então, em primeiro lugar, ela pode exigir nosso compromisso pessoal. Afinal, o artista não criou a obra para ser

friamente julgada por nós conforme as exigências da moda, a habilidade e o interesse “cultural”. Algumas obras nasceram pondo em risco toda a vida de alguém, pintadas do fundo do coração, com toda a firmeza e desde uma profunda convicção interior. Se as obras de arte não são assim, são trabalhos rotineiros, talvez habilidosos e interessantes, mas de fato indignos de nossa atenção e energia contínuas.

O estudante espera que você julgue como ser humano. Ele não espera que você seja um ninguém, mas uma pessoa com convicção, um ponto de vista, uma pessoa com um coração aquecido que se irrita e que também pode dizer por que ficou tão comovido ou tão entusiasmado, possa explicar por que algo teve um impacto tão importante em você. Podemos falar sobre obras de arte, preferencialmente próximos às próprias obras: ao menos enquanto esta não é uma discussão pela discussão — “tão interessante e tão cultivada” —, enquanto o compromisso real é encontrar a verdade, dizer a coisa certa, a fim de fazer justiça ao artista, à obra em questão, aos estudantes e também a nós mesmos.

Ademais, podemos ter certeza de que nosso trabalho nunca é perfeito. Mas decerto pode ser significativo. É possível trabalhar e lidar com arte e com estudantes dessa forma. Se fosse impossível, seria melhor jamais falar sobre arte de novo ou, ainda com mais ênfase, jamais olhá-la de novo. No fim das contas, a obra mostra ser humanamente impossível aproximar-se e não exigir realmente nossa atenção, o estímulo de nossa personalidade. Basicamente, essas coisas dizem respeito ao amor ao próximo e à verdade, porque só estes podem fazer-nos livres e tornar nosso trabalho significativo.

Nosso exemplo matemático acima, das equações múltiplas, tantas quantas forem as incógnitas, também se aplicaria à arte moderna? Ou o problema é diferente aqui? Para começar, se a arte moderna é arte, podemos tratá-la como arte. Se não é arte, então é interessante, mas podemos deixá-la para o sociólogo, para o filósofo da religião ou para o político.

Mas o elemento de “realidade” não é pequeno demais na arte moderna? Às vezes, de fato, é bem pequeno porque a cosmovisão

se relaciona de maneira tão negativa à realidade que esta fica quase completamente distorcida. Mas a referência à realidade ainda está lá, apesar disso; tem de estar lá, porque foi feita por seres humanos vivos. Pode ser que a arte moderna queira mostrar demais os problemas, queira ser intelectual demais, “profética” demais, e, consequentemente, sua artisticidade seja afetada. Dizem que a beleza queimou o rosto. Não é verdade. Nosso conceito de beleza, nossa experiência de beleza, nossa percepção da beleza está mutilada. Nossa? Ou apenas a de um grupo específico, aqueles que, no que diz respeito a sua filosofia, deveríamos chamar gnósticos, a saber, aqueles que alegam que a realidade como tal é má, e errada, e portanto sem sentido, da mesma forma como alguns filósofos contemporâneos alegam que a norma, em essência sem sentido, é aliás o único doador de sentido à vida?

Mas, mesmo então, não podemos continuar indiferentes. Devemos saber “o que está por trás disso”, por que foi feito assim, em que medida a obra de arte é de fato digna de observação e de discussão, em que medida revela talento, inteligência, intuição, habilidade e conteúdo. Podemos, ocasionalmente, talvez mais de uma vez, ser forçados a chegar a julgamentos paradoxais: esta obra tem um peso tremendo e é feita com grande talento e intuição — e por esta razão é tão atraente. Nestes casos, quanto melhor a compreendemos, e quanto mais profundamente pudermos empatizar-nos com ela, mais forte será a nossa experiência, mais profundo será o nosso desgosto e ao mesmo tempo nossa admiração por alguém que saiba como expressar tudo isso.

Essa situação peculiar é, no mais profundo sentido, o resultado do estilhaçamento deste mundo. E onde em nosso tempo tudo está de cabeça para baixo, todos os valores são questionados, tudo é detalhadamente refletido e as consequências extremas são extraídas, tudo é expresso de modo mais intenso. Se nossos pares humanos, intensamente entusiasmados e com muita inteligência, tentam falar a verdade ou encontrá-la, ainda que isso significasse que o próprio absurdo deve ser admitido e a beleza deve ser queimada, então não poderíamos postar-nos diante dela e dizer “que interessante”. Eles estão profundamente envolvidos. E isso exige nossa resposta, nossa reação.

Portanto, nossa resposta ao problema que foi o ponto de partida deste artigo — o que são as normas e o que diremos aos nossos estudantes — basicamente pode ser tão simples quanto isso: você, como mestre, deve permitir que sua personalidade esteja plenamente envolvida. Se você acha que valores essenciais estão sendo atacados, que uma cosmovisão está sendo injustamente demolida, que um “evangelho” falso e indigno está sendo pregado, que está sendo produzida uma arte que essencialmente não é arte, então diga-o. Prove-o. Faça que isso seja notado. Deixe-os pensar junto com você, olhar com você, compreender com você, experimentar o que você vê e experimenta. Se, junto com o artista ultramoderno você acha que os valores do presente e do passado já não contam mais e precisam ser abandonados, que a realidade é realmente sem sentido, que é uma boa coisa que os últimos remanescentes do cristianismo estão sendo solapados, então siga em frente, pregue isso, honre seus predecessores. Seja responsável por isso. Talvez você descubra no processo que há significado em seu trabalho de novo, não importa quão paradoxal isso possa parecer. Em suma, seja você mesmo, seja humano, e lute pela verdade.

11. Arte, estética e beleza[162]

Arte

A esquematização moderna das artes encontra sua forma no século XVIII. Distingue as belas artes das artes aplicadas ou ofícios, os quais, sem quaisquer fronteiras bem definidas, diferenciam-se, então, dos utensílios, artefatos etc., alguns dos quais em nossos dias têm mais uma vez ganhado relevância estética sob o título de *design* industrial. Entre as belas artes, distinguem-se as artes literárias (prosa e poesia), música, teatro e as artes visuais — arquitetura (que pode ser chamada "bela edificação", uma vez que a edificação como tal geralmente não é considerada arquitetura), escultura e pintura, junto com as artes menores, gráficas (xilogravura, estampa) e desenho. Sob o título de artes aplicadas são consideradas (belas) cerâmica, tapeçaria, têxtil, prataria, ourivesariaetc. Essas distinções foram criadas sobretudo pelos colecionadores de objetos artísticos, ou com eles em vista, e pelos amantes das artes em geral. A grande tradição na arte europeia, a começar com o Renascimento, olha para a obra de arte como a criação individual de um artista considerado alinhado com poetas, filósofos e com homens de letras. Em outras culturas e na Idade Média, este sistema era desconhecido. As artes eram consideradas sob o rótulo de *artes technicae*, distintas das sete *artes liberales*; neste sistema, a música era colocada sob a matemática, como uma ciência dos tons, e não como a música real que era tocada ou cantada.

O que é arte? Ela é definida pela qualidade ou pela estrutura? No primeiro sentido, uma escultura ruim e um romance de baixa qualidade não são arte, ao passo que no segundo são arte, ainda que ruim. A última oferece vantagens, uma vez que a abordagem normativa é mais clara, e uma análise da estrutura da arte pode ser realizada; então, podemos tratar uma pintura simplesmente como pintura e não como uma obra de "bela arte" nem como uma entidade não existente, que estaria em conflito com a realidade vivenciada.

A arte pode ser definida como beleza produzida pelo homem, e como tal tem muito em comum com a beleza natural (cf. “Beleza”, adiante). A beleza de algo produzido pelo homem está diretamente relacionada a sua significância, que, como tal, inclui sua função, mas jamais é idêntica a ela. Um ornamento é belo se é significativo, apenas dando o realce necessário àquele ponto, deixando mais claras a estrutura e a utilidade da coisa adornada, e contribuindo com a vida e a beleza no ambiente humano. Uma brincadeira abstrata (não figurativa) com formas e cores pode ser bela e, como tal, fascinar se significativamente faz do entorno um lugar mais agradável, mais humanamente habitável, e ao mesmo tempo serve para o propósito do ambiente.

Mas a arte humana também pode expressar algo, em geral ao retratar formas humanas ou naturais, contar uma história, cantar acerca de uma situação e assim por diante. Isso pode ser muito significativo: dessa forma, podemos honrar o chefe do governo ou aludir a uma grande tradição, como nas moedas ou selos, ou focar a atenção naquilo que dá sentido a certo edifício, como um quadro do julgamento de Salomão numa sala de tribunal (o que não era incomum em séculos anteriores). Boa qualidade na obra escolhida para este uso é um pré-requisito; uma pintura ruim e barata é nociva para a função que acabamos de descrever e prejudica seu significado.

Anteriormente a nossa época, as obras jamais eram criadas apenas por amor à arte; a arte pela arte é uma invenção muito recente. Sempre se deu a uma obra de arte um lugar significativo num contexto maior. Pensem nas fontes de Bernini na Piazza Navona em Roma, ou no obelisco no centro de Washington, D.C. Retábulos, afrescos com histórias bíblicas, capitéis nas colunas de uma edificação, mosaicos no piso, esculturas de jardim, tudo era escolhido para exercer um papel significativo numa estrutura total feita pelo homem, em que cumpre uma função — apesar de o fato de poderem ser tirados de contexto e ainda permanecer belos mostrar que não se pode igualar beleza e função. Por outro lado, só se pode compreender a beleza plena, por exemplo, de uma imagem devocional católica romana se se compreender seu uso pretendido e se se considerar a forma como ela responde a uma necessidade

religiosa específica. A função que a obra de arte tem de cumprir especifica sua forma e, consequentemente, sua beleza. Até mesmo pinturas em armários e pequenas esculturas decorativas que alguém tem em seu quarto, que simplesmente contribui com a humanidade e com a qualidade de vida de nosso entorno, tem uma função que, como tal, jamais pode ser igualada à utilidade. Nisto vemos uma norma para a arte: ela tem de estar no lugar. Tanto a música marcial quanto a música de câmara são belas, mas devem ser usadas conforme sua função pretendida.

A história da arte mostra que as pessoas têm necessidade retratar as coisas que lhe são queridas ou importantes — a própria imagem humana, o retrato do ente amado, os animais ao nosso redor, o cenário que é importante para nós. As pessoas retratam as coisas diretamente à sua volta, cantam sobre coisas que conhecem, contam histórias do mundo social em que vivem. Ou devemos antes dizer que essas coisas, em alguma medida, tornaram-se queridas a nós por meio do retrato? O quadro da vista da janela, o conto acerca do poço no jardim, junto com os objetos com os quais nos cercamos, tais como velhas rodas de carroças e armas antigas ajudam a estabelecer contato emocional com as pessoas ou coisas naturais ao nosso redor, nosso ambiente circundante, assim como uma compreensão intelectual delas. Dessa forma, a arte está relacionada à vida. Ela “trabalha” na obtenção de realidades para nós, abrindo seu significado, aprofundando nosso amor por elas, concentrando nossa atenção e descobrindo até então aspectos desconhecidos. A humanidade com pouca ou nenhuma arte (figurativa) é pobre em sua relação com a realidade (daí encontrarmos espaços limpos, vazios e sem adornos, onde os místicos meditam, justamente porque querem romper o contato com a realidade).

A arte, neste sentido, é constituída pela realidade como tal, e, por outro lado, por nossa visão e nossa compreensão daquela realidade. Na tensão entre as duas reside nossa avaliação e apreciação da obra de arte: gostamos de ver nossa visão afirmada, mas procuramos o verdadeiro, o natural e o real. Ao contrário da maioria dos críticos de hoje, não cremos que a qualidade é o critério supremo, talvez até mesmo o único, da arte. Qualidade é um pré-

requisito. Quando falha nisso, jamais chegamos a avaliar as questões realmente importantes. O “que”, não o “como”, é o teste final; a qualidade é a primeira norma da arte, mas sua norma final é o amor e a verdade, o enriquecimento da vida humana, o aprofundamento de nossa visão.

Claro, este conteúdo só pode tornar-se verdadeiro, real e expressivo na realização técnica e artística. Nunca se pode separar conteúdo e forma. O conteúdo só pode ser experimentado pela forma e a forma é criada a fim de expressar o conteúdo. Numa boa obra de arte, quase se pode dizer que forma e conteúdo são uma unidade inseparável. Conteúdo aqui é mais do que apenas o assunto. O assunto diz respeito àquilo sobre o que a obra de arte fala, ao passo que o conteúdo quer dizer o que ela diz acerca dele. Então, uma obra de arte — uma canção, um poema, uma peça, um quadro — não é cristã por ter um tema bíblico, mas o é apenas se a compreensão daquele tema mostra mentalidade e inspiração cristãs. Muitas histórias bíblicas são retratadas em sentido humanístico e não bíblico, enquanto uma paisagem ou um fato cotidiano pode ser retratado de maneira cristã com a percepção bíblica. Somente neste nível pode ser frutífera qualquer discussão sobre arte cristã.[163]

Estética

Estética é a teoria filosófica da beleza. Desde o século XVIII, ela seguiu uma via intelectual quase rígida, sem considerar as realidades da arte; hoje, no entanto, ela amiúde chega muito mais perto das questões práticas da teoria da arte. Ambas são consideradas muito próximas da crítica de arte. Claro, o desenvolvimento dessas atividades teoréticas sempre esteve relacionado às artes propriamente ditas.

Em tempos antigos, dois filósofos postaram-se ostensivamente no início da estética, definindo-lhe os problemas e oferecendo duas maneiras diferentes de abordar as artes, as quais tiveram uma longa e profunda influência. Platão definiu o artista (falando do poeta, e não, nesta ocasião, do artista que trabalha nas artes visuais) como um vidente, alguém que pela inspiração podia ver as Ideias e expressá-las. Aristóteles, entretanto, definiu a arte como mimese, numa relação direta com a realidade experienciada; para ele, o artista deve preocupar-se com questões de probabilidade, necessidade, coerência e completude. Xenócrates seguia a crítica de arte de Aristóteles, ao passo que os romanos adotaram suas principais ideias numa teoria classicista de arte. O neoplatonismo de Plotino, em que “beleza” (e não em primeiro lugar “arte”) era uma palavra-chave, definiu as ideias básicas da estética e da teoria da arte que foram decisivas até o século XX, muitas vezes na forma cristianizada da obra de Pseudo-Dionísio Areopagita.

Na Idade Média, particularmente por meio da obra de Tomás de Aquino, o aristotelismo mais uma vez tornou-se influente. Contudo, as artes, como as concebemos hoje, eram consideradas sob o título de *artes technicae* (tecnologia). A função da obra de arte era a primeira consideração, em que as seguintes noções eram levadas em conta: o narrativo ou literal; o moral; o alegórico; e o anagógico. Por este último termo, o que se queria dizer era a influência da obra sobre o contemplador, seu impacto total, sua motivação e direção, e é o efeito mais elevado e mais profundo que uma obra de arte pode realizar. O universal era experienciado na

percepção da obra de arte, e foi o universal que transmitiu-lhe beleza.

No tempo do Renascimento, a teoria da arte mais uma vez voltou-se para os conceitos platônicos ou plotinianos, na obra de Marsílio Ficino, Pico dela Mirandola, Pietro Bembo, Michelângelo e muitos outros. O século XVI é rico em tratados teóricos de arte, quer de estirpe platônica ou, particularmente em Veneza, de estirpe mais aristotélica. O último tipo tornou-se outra vez o fator dominante nas teorias da arte do século XVII, quando Giovanni Battista Agucchi e Giovanni Pietro Bellori influenciaram intensamente as ideias de Nicolas Poussin e da academia francesa. A principal tendência dessas teorias, enfatizando o imitativo e o ideal combinados com uma alta consideração pelas artes da Antiguidade greco-romana, exerceu uma profunda influência nos séculos seguintes: em Johann Joachim Winckelmann, no neoclacissimo e no academicismo do século XIX.

Contudo, uma corrente mais subjetivista tinha ganhado precedência. Suas raízes encontravam-se nos primórdios da Renascença, que destacavam o *disegno* ou forma conceitual, o ato criativo do artista. Isso deslocou a ênfase da obra de arte para o artista. Com Leonardo, o científico, o intelectual e o experimental foram introduzidos. Mas, com a influência cartesiana, a experiência estética foi cada vez mais internalizada, tornando-a imanente ao sujeito. Gosto e racionalidade, e agora também o sentimento, foram determinantes no pensamento sobre a arte. Neste tempo também, a primeira estética filosófica em sentido moderno foi escrita por Alexander Gottlieb Baumgarten, preparando o caminho para Kant, que determinou a estética posterior com sua *Crítica do juízo*, cuja influência só foi ultrapassada pela estética de Hegel.

O movimento romântico reagiu contra as ideias racionalistas, com frequência retomando ideias platônicas ou plotinianas, com grande ênfase, no entanto, na ideia do artista como gênio, como evidenciado por Schlegel, Schopenhauer e Baudelaire, para quem os principais motivos eram espontaneidade, intuição, idealização, inspiração e gênio, enquanto o simbólico substituiu o conceito mais antigo de alegoria. Outra linha de pensamento no século XIX é aquela do naturalismo positivista, particularmente em Taine.

No século XX, com Croce, Cassirer, Wittgenstein e Susanne Langer, a ênfase está na linguagem e na expressão simbólica. Além disso, muito da estética é influenciada pelas novas tendências psicológicas ou pela fenomenologia.[164]

Beleza

Como conceito, a beleza se posta em linha com a verdade, o amor, a realidade, a vida, a justiça. Assim como esses conceitos, ela tem escopo e importância amplos e difusos, e uma definição precisa é difícil. Esses universais, entretanto, sempre se manifestam no particular, no individual e no pessoal.

Esses conceitos, ademais, estão estreitamente unidos, de maneira que não se pode falar de um sem também tocar no outro. A beleza sempre existirá onde há verdade, amor, vida e realidade, ao passo que pecado, mentira, ódio e morte (em seu sentido mais profundo), sendo realidades negativas, são feias e levam à feiura. Neste sentido, pode-se chamar de belo um casamento, um grupo de pessoas em seu relacionamento comunitário, uma ação ou atitude, quando mostram amor, unidade, liberdade e assim por diante. Em certo aspecto, pode-se chamar a isto de “beleza interior” (cf. 1Pe 3.3), mas também expressar-se-á na “beleza exterior”, a beleza visível, perceptível. Neste ponto, pode-se começar a falar sobre arte e beleza produzidas pelo homem.

A beleza sempre está relacionada ao sentido e à sensibilidade. Nisto, ela mostra semelhança com a beleza da natureza, cujas características também se aplicam à beleza nos artefatos humanos e na humanidade propriamente dita.

A beleza na natureza está relacionada a seus significados; por exemplo, a árvore é bela como uma árvore. Árvores são significativas como tais, tendo sido criadas por Deus. Elas têm um lugar significativo na estrutura total da natureza, junto com montanhas, rios, lua, sol e luz, condições climáticas, outras plantas e animais, a estrutura ecológica completa — humanos não excluídos. Árvores têm uma função definida neste todo, no entanto, não devemos definir seu sentido de maneira funcional, pois seu sentido é mais do que a soma de suas funções. A realidade concreta do sentido da árvore em si mesma, sem referir-se a nada fora da árvore — com exceção de Deus — ainda que sempre aberta a todos os tipos de relacionamentos com outras criaturas, constitui sua beleza.

A beleza na natureza enquanto criação de Deus mostra o “estilo” de Deus: variedade sem fim e grande unidade. A unidade resulta da simplicidade inerente da natureza: por exemplo, todos os animais têm algumas qualidades particulares em comum, como movimento, percepção (com um número limitado de sentidos), alimentação, procriação; alguns desses eles têm em comum com as plantas também. Contudo, nesses padrões estruturais básicos simples, uma variedade quase sem fim de espécies, cada uma tendo um lugar específico na estrutura ecológica total, é percebida na criação. Mas a variedade não termina aí: mesmo dentro de uma espécie cada exemplar individual específico é diferente dos outros, não de maneira aleatória, mas em relação a seu lugar e ambiente, a sua própria história, sua relação com outros representantes da mesma espécie ou de outras.

Dessa forma, a beleza da natureza torna-se manifesta em sua totalidade de sentido, na qual nada é autônomo ou subsiste por si próprio, mas tudo tem sua própria peculiaridade e um sentido que transcende o aspecto funcional.

É uma beleza superabundante, e como tal está também aberta às pessoas; nisto o amor criativo de Deus é discernível (cf. Rm 1.20), pois os seres humanos foram colocados nesta abundância para cultivá-la e guardá-la (Gn 2.15). As pessoas descobrem tais possibilidades nomeando-as e colocando-as em uso. Eles têm de fazê-lo em amor e em reverência aos propósitos de Deus e ao sentido das coisas. A criatividade humana (como humanos à imagem de Deus) reside na abertura das possibilidades naturais ao contribuir com a vida e, em amor, criar novas belezas; ao passo que o pecado é sempre nocivo à vida, “fere” a natureza, traz morte e resulta em feiura. Aqui podemos apontar para os problemas ecológicos de nosso tempo. No mesmo sentido, as pessoas em sua relação com os outros e com Deus podem ser criativas em produzir harmonia, amor mútuo, cuidado, contribuindo com a vida e ampliando sua liberdade, enquanto o pecado leva a confusão, ódio, retira a liberdade, leva à morte e termina em feiura. Agir na verdade, praticar a verdade (Jo 3.20 ss.), satisfaz tanto a vida quanto a liberdade e, inevitavelmente, também a beleza.

12. Arte, filosofia e nossa visão da realidade[165]

Desde o início de nossa história, nós, humanos, fomos postos no centro do mundo, a criação de Deus. Coube a nós orientar-nos neste mundo. Assim, muita coisa é incerta, uma vez que nosso conhecimento e discernimento são humanos, relativos, discutíveis, mais da ordem da hipótese que da certeza. Deus, em sua revelação, deu-nos a chave para compreender a realidade; mas é responsabilidade nossa descobrir, estudar e tentar compreender. Nesse sentido, todo o nosso conhecimento é *a posteriori*, uma reflexão sobre aquilo que é dado.

Olhamos, pensamos e conversamos acerca da realidade. Em certo sentido, conversas sobre a realidade, ou melhor, discussões daquilo que nós, humanos, alegamos ter visto e compreendido da realidade, são essenciais para o que é ser humano. Oferecemos argumentos e consideramos a exatidão das interpretações. A história do pensamento, na filosofia e na literatura, e na história do olhar, nas belas artes, é em certo sentido a história da humanidade. É claro, há mais do que apenas conversas. Também agimos: usamos o conhecimento que obtivemos, aplicamo-lo e, se tudo der certo, é feita uma contribuição a uma discussão em andamento. Nisso e com isso, remodelamos os contextos, os estilos de vida e as visões que temos da realidade.

O filósofo e o artista ocupam-se da realidade. O filósofo fala por conceitos, tentando representar e expressar seu pensamento a fim de comunicar e contribuir com a discussão. O artista dá forma concreta ao que vê e, por conseguinte, contribui com a discussão por meio da comunicação visual que acredita ter visto. A discussão da arte é uma parte inerente à arte, seja uma discussão verbal, seja visual — na medida em um artista reage na produção de imagens ao que outro artista apresenta.

Antes de prosseguir, duas observações precisam ser feitas. Limitamo-nos neste artigo a uma faceta das belas artes, a saber, a comunicação visual. Não serão discutidas aqui todas as outras

coisas que poderiam ser ditas sobre a arte — e há muitas. Em segundo lugar, é claro que é interessante considerar o que os filósofos disseram sobre arte, mas isso também não será discutido aqui.

Vemos o que conhecemos

O que nos interessa agora é a ideia de que os filósofos, independentemente de sua compreensão da arte, simplesmente não podem pensar sem ela. (O vínculo entre filosofia e literatura é muito mais forte do que as pessoas geralmente percebem, mas tampouco o discutiremos aqui).

Pois o fato é que os filósofos pensam acerca da realidade, isto é, acerca da realidade como a conhecem e a veem. Mas o que eles e seu público geralmente não percebem é que o que veem não é simplesmente algo que se lhes apresenta de modo neutro como um dado, mas a própria maneira como veem as coisas é determinada em parte pelas artes. As artes representam o que podemos e queremos ver da realidade, de modo igualmente humano e falível. Os artistas "filosofam" acerca da realidade a sua própria maneira, isto é, com os olhos e as mãos; expressam-se não pela linguagem e por conceitos, mas pela comunicação visual, usando imagens, que, a sua própria maneira, são tão claras e limitadas quando a comunicação verbal na linguagem; ambas as formas de comunicação têm suas próprias possibilidades e limitações.

O que precisamos perceber é que ver ou olhar é uma atividade complexa. Tampouco é verdade que tudo que sabemos depende apenas do que os sentidos nos oferecem — como se fossem o único contato que temos com a realidade. Não é assim que conhecemos o que vemos, como frequentemente se sugere nas teorias do conhecimento, como a de Locke e, em última análise, também a do positivismo. A visão não é nossa única fonte de conhecimento. Se isto fosse verdade, o filósofo seria de fato totalmente dependente do artista. É o exato oposto na verdade: vemos o que conhecemos.

Vemos o que conhecemos. Isso implica que não vemos o que não conhecemos. Faça um passeio por um pomar acompanhado de um botânico. Você vê árvores; ele, entretanto, vê esta e aquela espécie, e surpreende-se porque uma árvore determinada difere das outras de sua espécie; ele observa os insetos movimentando-se nas árvores. Ele pode mostrar e ensinar-nos a ver, embora isto nem

sempre seja fácil e leve tempo até que sejamos realmente capazes de ver as coisas que são óbvias aos iniciados. Toda a educação consiste em abrir nossos olhos e ensinar-nos a ver. E isso pode ser qualquer coisa, menos simples. Nosso problema é a impaciência; queremos ver rápido demais. Somos descuidados na visão, constantemente deixamos de ver as coisas; somos ainda piores na visão que na audição ou na leitura.

Vemos o que conhecemos. Esse tipo de conhecimento é determinado pela tradição — em particular pelas tradições de visão — e por nosso conhecimento. Decerto filosofia e ciência têm contribuído para este último. Podemos colocar assim: enquanto conhecemos menos que o pintor e ainda estamos aprendendo com ele, vemos o que ele quer que vejamos, ao menos se formos pacientes para olhar e tentar ver. Mas se conhecemos sobre algo mais do que o pintor, podemos discutir com ele e observar erros. Alguém que saiba muito sobre anatomia vê equívocos nessa área. Alguém que é versado em como um barco a vela é mastreado vê onde aquele que desenha um quadro de um barco “não vê bem”, provavelmente porque não entende como isso funciona. Assim, ver e conhecer, compreender e ver, estão muito estreitamente relacionados.

Vemos o que conhecemos; se isso é verdade, alguém pode, então, alegar que estamos cativos a nosso conhecimento limitado e que jamais poderemos ver de fato. Nem podemos então apelar à filosofia ou à ciência, porque elas também só puderam lidar com a realidade da forma como a viam. Assim, todos nós seríamos cativos. Mas a situação não é realmente assim. Pois somos capazes de ver criativamente. Locke, e muitos outros junto com ele, pensava de modo demasiado ingênuo acerca da percepção e dos sentidos em geral. Agiam como se a visão fosse um processo simples ou óbvio; vemos o que vemos, não é?

A visão humana é qualquer coisa, menos registro mecânico passivo. Podemos ver ativamente. O que acontece não é meramente “de fora para dentro”; é igualmente “de dentro para fora”. Quando vemos, usamos nossa imaginação (*imaginatio*), como dizia Hugo de São Vítor no século XII, e assim podemos descobrir enquanto vemos, apreender criativamente aquilo que tínhamos

perdido antes. Por meio do poder da imaginação, podemos descobrir a estrutura e o contexto daquilo que se oferece aos sentidos. Na verdade, aqueles que veem criativamente devem exercer todo o seu poder de imaginação. Se, por exemplo, biólogos olham numa membrana através de um microscópio, devem usar sua capacidade científica de imaginação para ver algo, para descobrir e compreender o que veem. Historiadores da arte têm de ver criativamente para descobrir coisas novas nas obras de arte que já contemplaram muitas vezes. É incrível como às vezes repentinamente começamos a ver algo que antes estava oculto e sempre escapou à nossa observação. Em suma, quando olhamos, precisamos de ajuda de uma imaginação criativa a fim de descobrir o que há para ser visto. Claro, é possível que nossa imaginação corra solta e comecemos a ver fantasmas. Mas até isso pode tornar-se assunto de discussão.

É assim que nós, seres humanos, nos encontramos neste mundo, nosso cosmos — com nossos olhos e nosso entendimento, nossa imaginação e nossa criatividade. É assim que partimos em nossa jornada pela descoberta. Becos sem saída não são excluídos. Nada humano é certo. Mas na discussão com outros, e com visão renovada, seguimos adiante e às vezes fazemos progressos. Para isso, podemos acrescentar que a cada novo ponto que alcançamos com algum grau de certeza ou de suposta certeza, novas perspectivas, novas facetas do olhar, abrem-se. A realidade é inesgotável, infinita em profundidade, diversidade e riqueza. Ela nunca deixa de fascinar-nos — honrado e louvado seja o Senhor, deveríamos acrescentar.

Contra o subjetivismo

Agora quero voltar ao segundo principal ponto deste artigo, a saber, que há uma grande porção que é definida e certa. Não fosse assim, o precedente poderia dar a impressão de que somos cativos do relativismo total, de que tudo é incerto e infindavelmente discutível. Não. A realidade em que pensamos, que forma a base de nossa observação, é um dado que, como tal, é definido e certo. Nossa humanidade também, e a estrutura de nossa orientação na realidade, nossa capacidade de pensar e ver, é definida e certa, algo dado que nos é dado por Deus em nossa criaturidade. É certo que você que lê essas palavras neste momento existe, sabe ler e, ademais, sabe ler (e compreender) português. De outra forma, não poderia estar lendo isso, e não estaria lendo isso. Nossa realidade é cheia de certezas, que, como tais, são o ponto de partida de todo o nosso trabalho. Dito de outra forma, o mundo não está no caos, mas na ordem, uma ordem que não depende de nós. Ainda que nosso pensamento seja caótico e confuso, essa realidade definida, que a cada momento oferece correções ao nosso pensamento e visão, continua ali. Nela, temos um guardião. E é disso que trata a discussão, se nosso pensamento e nossa visão estão ou não de acordo com aquilo que se dá na realidade propriamente dita.

Quem quer que tenha compreendido o que foi dito acima compreenderá que toda a nossa visão é colorida. Nosso próprio ponto de partida é subjetivamente determinado por nossa história pessoal: de onde vim? Quais são as minhas experiências de vida? Nossa fé, nossa própria personalidade também, colore nossa forma de ver e compreender. Mas não devemos cair no subjetivismo. Considere esta comparação: café, chá, vinho e coca-cola são bebidas, mas diferem em aparência e sabor. Este último é que é o ponto essencial. Ainda assim, têm muito em comum. Cada um deles é constituído de mais de 90% de água. Algo semelhante se dá com as pessoas: nossas intuições e nossas maneiras de olhar as coisas são coloridas de modo diferente, mas há muito que temos em comum — nossa humanidade, nossa posição no mesmo cosmos. E, portanto, somos capazes de comunicar-nos uns com os outros, e

não temos de temer ficar paralisados no caos de incompreensão e ininteligibilidade.

Não, este é o maior milagre, uma descoberta que nos surpreende de maneiras diferentes de novo e de novo, e que não podemos, ou só dificilmente, explicar, isto é, que há uma comunicação, apesar do fato de que nossa subjetividade tem uma influência tão profunda em nossa compreensão e visão, em nossa realidade mesmo: somos capazes de ver e ouvir o que outra pessoa quer que vejamos e ouçamos. Nisto podemos distinguir entre o que pertence à “cor” de outra pessoa e o que é a verdadeira realidade que está incorporada a ela. Nossa percepção é colorida, também observação daquilo que os outros comunicam (que é em si mesmo mais uma vez determinada por sua própria cor) e ainda assim podemos discernir e reconhecer o que é real e o que é garantido nele. Este fato incrível sozinho, isto é, que somos capazes de gozar de comunicação substancial e não estamos cativos ao relativismo subjetivo, quer dizer que podemos realmente discutir as coisas e fazer progressos. Portanto, vale a pena ler os escritos dos filósofos e ouvi-los. Olhar uma pintura é significativo, assim como descobrir o que ela torna visível e, desse modo, o que torna-se evidente em relação à realidade — talvez até mesmo coisas novas, coisas que jamais imaginamos antes.

A pergunta então é o que vem primeiro, pensar ou ver, filosofia ou as belas artes? Decerto não é o caso de que seja sempre a filosofia. Pensar é, de fato, importante, mas pensar acerca da *realidade* que é vista e que, como tal, é em parte determinada pelo artista que influencia nossa visão. Dessa forma, filósofos e artistas precisam uns dos outros. Aqueles só podem fazer progressos se estes os acompanharem. Deste modo, a questão de quem é o primeiro com frequência parecerá com o problema do ovo e da galinha.

Três exemplos

Pense na arte alemã do século X, o chamado período otoniano (em homenagem a vários imperadores que tinham esse nome). Nunca houve arte mais espiritualizada. Ela praticamente não contém realidade no sentido de algo tangível e visível e, na medida em que contém alguma realidade, esta é completamente espiritual: corpos não projetam sombras, mas são eles mesmo luz. Essa arte, em toda a sua expressividade, é interamente inspirada pelo misticismo de Escoto Erígena. Este filósofo-teólogo do século IX espiritualizou a imagem de Deus no homem por completo: o próprio corpo é percebido como a imagem da imagem divina na alma. Assim, o corpo é uma transparência de uma realidade espiritual, e esta arte é a arte dessas transparências. Nunca houve uma arte que pudesse representar as verdades cristãs mais profundas de modo tão claro, mas que ao mesmo tempo olhava tão pouco para a beleza "comum" das coisas "comuns", deixando, desse modo, de fazer justiça para com a obra da criação de Deus. No entanto, essas pessoas eram boas observadoras, como podemos ver a partir de certos detalhes, por exemplo a representação de velas esvoaçantes, dobras nos paramentos, e assim por diante.

Numa representação de Cristo dessa época, vemos algo que jamais poderíamos ver com os olhos de hoje, mas que ainda é verdadeiro; algo que é dado na Bíblia. Dizemos sim a esta visão; é que ela não é meramente uma visão, mas um vislumbre da essência das coisas. Vemos Cristo com o livro da vida em seu colo, entronizado em majestade. Ele é também a fonte da vida, e, abaixo do Cristo, duas corças, suspirando pelas águas do rio, são retratadas. Em suas mãos erguidas ele sustenta (e isso não poderia ser tomado de modo mais literal) o Evangelho de Lucas, simbolizado à maneira da época por um touro alado. Acima dele, vemos Lucas, o próprio redator do Evangelho. Ao redor da cena, estão os profetas do Antigo Testamento que foram citados e que contribuíram com o Evangelho — seus nomes estão escritos ao lado deles. A partir de tudo isso, como a iluminação de um castiçal, vem a luz — a luz representada pelas mãos, que vemos sair de uma nuvem de testemunhas. Em toda a margem há um arco decorativo e

vários pássaros brincando. Uma visão grandiosa, mas verdadeira; uma criação que quase nos faz esquecer a unilateralidade deste modo de pensar acerca da realidade, em que a corporeidade e a materialidade são engolidas pelo espiritual.

Um segundo exemplo data do tempo do Renascimento, quando surgiu uma nova representação do espaço — por meio da perspectiva. Panofski deixou claro o quanto a Antiguidade não estava familiarizada com a perspectiva, já que ainda não via o espaço como homogêneo. As coisas eram, de fato, vistas num tipo de perspectiva, mas representada como descontínua, e não eram claramente relacionadas umas com as outras. Só depois do desenvolvimento da arte da alta Idade Média e da Idade Média tardia, surgiu uma nova forma de retratar o espaço, uma que supunha uma continuidade em que as coisas se relacionavam umas com as outras em sua aparência "objetiva". Mas, ao mesmo tempo, exatamente por era agora objetivo, o espaço foi desteologizado e passou a ficar entregue à própria sorte. Mais tarde, segundo Panofski, e eu concordo com ele, o espaço tornou-se racionalizado por Descartes e, ainda mais tarde, formalizado por Kant.[166]

Ademais, isso queria dizer que o espaço de que Kant falava, e que ele elevou a categoria, já não era simplesmente o dado, mas o conquistado pela humanidade em sua arte. O espaço de que Kant fala pode ser visto até mesmo antes em Massaccio ou em Piero dela Francesca. Kant acreditava que tinha visto algo, mas provavelmente não estava ciente de que o que ele vira era uma interpretação — uma realização humana e, como tal, discutível.

Um terceiro exemplo pode ser encontrado na arte de nosso tempo. O absurdo, o caótico e descontínuo, o estilhaçamento da velha cosmovisão nenhures é mais bem percebido do que na arte moderna, particularmente no início do século XX. Só mais tarde os filósofos começaram a refletir sobre este desenvolvimento. Em alguns casos, podemos apontar diretamente a influência desta arte na filosofia, ou ao menos podemos facilmente presumir a possibilidade. Sartre era parte de um grupo de pessoas interessadas em Picasso e intensamente comprometidas com sua arte. Sua própria filosofia, inicialmente, pode ter sido uma tentativa de compreender as imagens que deram expressão a uma nova

visão da realidade. Ele via o mundo dessa forma e então tentou articulá-lo em seu pensamento.

O modernismo, além disso, é o ponto final na descristianização da arte ocidental e da filosofia, um processo que começou no Iluminismo. Na medida em que o cristianismo era dado como morto — para não citar a morte de Deus — podemos ver no desenho de Picasso de uma crucificação na qual tudo consiste em ossos mortos. Nos primórdios, a crucificação foi retratada não tanto como uma reconstrução do que teria sido visto no Gólgota, mas como uma confissão de Cristo que sofreu por nós. Esta confissão é apresentada como morta nesse desenho.

Cabe a nós descobrir a realidade mais uma vez, aprender a ver e compreender a realidade em seu caráter de criação e consequentemente também em sua abertura para o céu. Este é o propósito da filosofia cristã. Este também é o propósito da nova arte, da qual podemos ver os primeiros indícios delicados aqui e ali. Em qualquer caso, se esperamos vivenciar a reforma pela qual oramos e trabalhos, uma revolução que é tão profunda e que jamais podemos promover sozinhos, mas que deve ser dada por Deus — então será necessário que tanto o nosso pensamento quanto a nossa visão sejam renovados, assim a filosofia como a arte. O corpo de Cristo não pode ser só coração — fé; nem só cabeça — filosofia, ciência e teologia; nem só boca — pregação; nem só braços e pernas — atividade. Não, ele também deve ter olhos, e para este propósito precisa da arte. Uma coisa simplesmente não funciona sem a outra. Em todas as eras, o Senhor deu a sua igreja tanto uma quanto a outra. Cabe a nós receber com gratidão essas dádivas e desenvolver nossos talentos. Precisamos de um tipo de pensamento que nunca fica parado e de uma atividade artística que pode abrir nossos olhos para a abertura e a profundidade de uma realidade que é mais do que uma coleção autônoma de átomos ou células vivas, que contém não só o que é humano, mas, para além disso, também principados e potestades espirituais.

13. Resenha de livro: Calvin G. Seerveld, *Uma reviravolta na estética da compreensão*[167]

Esta resenha está bem atrasada. Como amigo e colega, tendo discutido problemas que são abordados aqui, com densidade, ainda que de modo sucinto, neste discurso inaugural, acho difícil entrar no argumento de Seerveld, uma vez que sei quantas sutilezas, ligeiras diferenças em questões de terminologia, contexto e situação entram na avaliação. Contudo, devemos-lhe uma recepção cordial e amigável, uma vez que ele é pupilo de Vollenhoven, um amigo de nosso grupo e um distinto membro da equipe daquele pequeno mas versátil Instituto de Estudos Cristãos em Toronto. Assim, tive de vencer minha relutância em escrever este artigo, uma relutância não porque o ache insatisfatório, mas porque receio não fazer justiça à riqueza de seu conteúdo e à profundidade do *insight*. Muitas coisas são abordadas — arte, estética, vida cristã, nossa posição como cristãos no mundo de hoje, como intelectuais e como comunidade, fé, ciência e conhecimento, não como campos separados mas em sua relação, sua interdependência e seu sentido.

Muito corretamente Seerveld começa a discutir o problema da estética como tal. Como disciplina filosófica moderna é bem nova — um produto da Idade da Razão — e trata de coisas que foram deixadas de lado depois da racionalização das ciências e de muitos campos da vida, nomeadamente, a arte. Mas pensar sobre arte é muito mais antigo, e devemos voltar a Platão e Aristóteles para ver como eles determinaram de muitas maneiras o que as pessoas pensaram acerca das artes por muitos séculos, até o presente. Muita confusão resultou de tudo isso: pedia-se que as artes desempenhassem tarefas elevadíssimas, mas, por outro lado, muito do que Seerveld chama de “vida estética”, o elemento artístico na existência cotidiana, foi negligenciado, deixado de lado e não reconhecido como importante. As artes visuais só ganharam um

lugar entre as belas artes depois da Renascença, tendo sido considerada um ofício antes daquele período. Felizmente, a vida é mais forte que as teorias e muita coisa foi realizada pelos artistas ao longo do tempo, ainda que o pensamento sobre ela fosse confuso. Entretanto, quando a arte se tornou autônoma e foi quase religiosamente elevada durante o período romântico e depois, a vida estética, de algumas formas enriquecida, também encontrou muitas carências — observem em particular a maré baixa de arte popular, a emergência do *kitsch*, a perda do gosto. Também a estética sofreu muito e tornou-se às vezes realmente acadêmica, no mau sentido da palavra, como se em geral não fosse nada mais que um capítulo obrigatório com que filósofos têm de lidar, mesmo que seu conhecimento e compreensão dela fossem muito escassos e não tivessem seguido de maneira alguma o desenvolvimento da história da arte e a crítica de arte.

Este é o argumento de Seerveld contado em minhas próprias palavras, e de fato concordo com sua visão quase que inteiramente. É, portanto, um pouco surpreendente que Seerveld sustente que a estética não é uma atividade perigosa (p. 13), e que concílios eclesiásticos e, hoje, os meios de comunicação de massa são ameaças muito mais perigosas para as artes. Considero que isso é otimismo, sobretudo à luz de seu próprio argumento. As ideias que motivaram as decisões nesses corpos poderosos são, afinal de contas, o resultado dos pensamentos de esteticistas filosóficos, de Platão e Aristóteles até Tomás, Ficino, Baumgarten, Kant, Hegel, Schelling e assim por diante, mesmo que suas realizações só tenham alcançado o mundo da arte, dos artistas e patronos, de uma forma muito difusa e diluída. Isso com frequência levou ao anti-intelectualismo do mundo artístico, como Seerveld corretamente observa; toda violação à liberdade do artista, cujo gênio não deve ser tolhido, deve ser evitada. Esta antiteoria tornou-se ela própria uma teoria que é ensinada, ainda que não de maneira formal, em muitas escolas de arte.

Seerveld busca uma reviravolta na estética, uma nova abordagem que tenta fazer melhor do que esta velha tradição. Ele quer que a estética leve em conta os aspectos estéticos de toda a vida, não para ignorar as artes, mas para concentrar nossa atenção

em muitos outros elementos estéticos na realidade. Portanto, ele procura uma nova formulação do núcleo modal de sentido em “sugestão” — ou explicitamente numa conferência recente proferida nos Estados Unidos, em “alusividade” — uma vez que receia o termo “beleza”, pois o sente demasiado carregado de conteúdo platônico ou plotínico. Ele espera obter uma compreensão neste caminho que abrirá muitas possibilidades novas: “uma teoria discreta que por fatos analíticos convida a estética perdida a servir com alegria naquilo que é frutífero esteticamente, artisticamente, e pode ser bem-sucedido” (p. 20). Mesmo que esteja muito ciente da velha tensão entre o intelectual e o não intelectual em nossa tradição ocidental, com otimismo ele insta por uma liderança do esteticista (note, o esteticista doxológico) para levar a um modo de vida mais rico e imaginativo. Concordo com o sonho; é o que chamei alhures de “liturgia da vida”, a forma imaginativa do conteúdo da vida livre e aberto. Mas o considero utópico.

Vejo nele um otimismo cultural e intelectual que caracteriza muito do pensamento de nossos irmãos no exterior. Seerveld demanda uma teoria estética “para unir suas mãos na condução do pequeno e frágil povo de Deus no desenvolvimento de uma cultura cristã bem aberta, biblicamente reformada, uma cultura minoritária em nossa era pós-cristã”.

A questão é se isto é factível. É o sonho de uma nova terra agora. De fato, algo deste sonho criativo há de ser parte de nossa confiança, mas ainda sinto que nossas energias já estarão completamente exauridas se tentarmos não nos deixar enganar pelos ídolos de nosso tempo, conservar-nos puros e limpos, suportar a doutrinação, desmascarar as teorias heréticas ou anticristãs, sentir fome e sede de justiça, humanidade e vida. Na verdade, nosso Senhor pediu-nos para ser sal, isto é, para preservar, combater o mal e o destrutivo. Talvez teremos algum tipo de subcultura, mas não consigo ver isso como um ideal. E decerto será apenas em parte cristão, uma vez que não podemos evitar ser filhos de nosso tempo.

Não estamos procurando uma utopia nesta época. Mas podemos orar, pensar e trabalhar por uma reforma, e se o Senhor

vier com seu Espírito e abençoar nosso trabalho, talvez possa ocorrer um renovo. A batalha contra o mal — com os espíritos malignos no ar — pode ser transformada pelo Senhor num renovo positivo, mesmo se não houver nenhuma promessa definitiva nessa direção. Antes, a nós foram prometidos perseguição e aflições. Uma coisa é certa: se essa reforma vier, as artes serão parte da atividade total. Uma reforma não pode ser obra de teólogos, ou de intelectuais e cientistas, por mais necessários que sejam, mas abrangerá todos os aspectos da vida. E sem as artes ela não pode funcionar: as artes darão forma ao novo conteúdo e esclarecerão a mente das pessoas. Como aconteceu no tempo da Reforma, com a renovação dos hinos e salmos e a participação de artistas na ilustração de livros, na poesia, na literatura, nas artes visuais e assim por diante. De fato, não lemos muito acerca dessas coisas em nossos livros de história, nem mesmo nos especializados, porque desde o Iluminismo — com seu ideal de ciência neutra — a história tem sido falsificada e o papel da fé tem sido, no mínimo, subestimado. Assim como Groen van Prinsterer teve de reescrever a história da Holanda, assim também temos de fazer algo similar no campo artístico hoje. Em vez de desenvolver um tipo de visão subcultural da história, os cristãos têm seguido, nisto, completamente as visões do mundo ao redor deles, até mesmo reforçando-os ao concentrar toda a atenção na política e na economia ou no pensamento filosófico abstrato.

Porém, também me sinto um pouco otimista. O otimismo de Seerveld é ao menos um forte incentivo ao trabalho, e assim podemos esperar muito mais de sua mão e do povo que ele tem influenciado.

O próprio livreto é produzido em linha com os ideais que ele prega de um modo muito especial. Dá uma boa introdução ao pensamento de um homem importante e de um movimento positivo. Assim, podemos recomendá-lo, ainda que não seja fácil de ler.

---

[1] Veja o ensaio de Theodore Dalrymple, “Lixo, violência e versace: mas isso é arte?”, in *Nossa cultura... ou o que restou dela: 26 ensaios sobre a degradação dos valores*. São Paulo: É Realizações, 2015.

[2] Eduardo Lourenço, *Portugal como d estino, seguido de Mitologia da s audade*. Lisboa: Gradiva, 1999.

[3] Abraham Kuyper, *Sabedoria e p rodígios: g raça c omum na c iência e na a rte*. Brasília/DF: Monergismo, 2018.

[4] Kuyper, na obra supracitada, no tocante à questão do relacionamento entre a arte e a religião, acrescenta: “ Desse modo, a separação entre igreja e arte não se constitui como uma separação total entre arte e religião. Pelo contrário, o vínculo que mantêm entre si é garantido pelo caráter ideal de ambas; portanto, se as pessoas se recusam a permitir que o refinado impulso religioso afete a arte, essa falha pertence não à arte em si, mas à impiedade de seus adeptos ” .

[5] Milan Kundera, *A a rte do r omance*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

[6] Conforme Efésios 2.10 .

[7] George Santayana , *The Sense of Beauty: being the outline of aesthetic theory*. New York: Dover Publications, Inc., 1955.

[8] Edmund Burke , *Uma i nvestigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas/SP: Papirus, 1993.

[9] Sohrab Ahmari , *The New Philistines*: *Provocations*. Londres: Biteback Publishing, 2016.

[10] Hans Rookmaaker, *A arte moderna e a morte de uma cultura*. Viçosa/MG: Ultimato, 2015.

[11] Dorothy Sayers, *A m ente do Criador*. Tradução Gabriele Greggersen. São Paulo: É Realizações, 2015.

[12] *Gereformeerd Jongelingsblad* 6 (1947) p. 54; 12: p. 102; 20: p. 174-175; 38: p. 322-323.

[13] *Mededelingen van de Vereniging voor Calvinistische Wijsbegeerte* (‘Proceedings of the Society for Calvinistic Philosophy’). Junho de 1967.

[14] *Stijl* 2,3 (1953), p. 72-75; 4,4: p. 102-105.

[15] *Oorsprong en Toekomst van de Creatieve Mens.* Amsterdam: Buijten em Schipperheijn, 1965.

[16] Publicado pela primeira vez em duas partes no jornal de filosofia calvinista *Philosophia Reformata* (1946-47).

[17] Cf. Dooyeweerd, *Encyclopedie der Rechtswetenschappen* II, p. 139.

[18] Ver Dooyeweerd, *New Critique of Theoretical Thought* II, p. 127-129, no que se segue, abreviaremos este título como *NCTT* (*Wijsbegeerte der Wetsidee* II, p. 87; doravante abreviado como: *W.d.W.*).

[19] Falaremos sobre cultura adiante, veja p. XX deste volume.

[20] Veja também Vestdijk, *Verwey en de Idee*, p. 102, 103.

[21] Quanto ao ritmo, veja a analogia aritmética adiante.

[22] Veja a analogia biótica.

[23] Profundidade numa pintura também é sugerida “no movimento de pensamento” pela perspectiva. A perspectiva também cai nesta analogia!

[24] Veja 2B, #1, p. 63.

[25] Cf. Dooyeweerd, *Enyclopedie der Rechtswetenschappen* II, p. 139.

[26] Veja também a mesma *Encyclopedie* II, p. 13.

[27] O núcleo de sentido do aspecto econômico é afinal de contas “frugalidade” ou “poupança” (cf. *NCTT* II, p. 66-67).

[28] Esta antecipação se expressa na música na dinâmica (diminuendo e crescendo), embora às vezes um ou mais instrumentos toquem mais alto que os demais, de maneira que se sobressaem, enquanto os outros no caso forma um pano de fundo ou acompanhamento. Este raramente aparece na música mais antiga ou primitiva.

[29] Cf. Korevaar-Hesseling, *Kunstgeschiedenis* (1923), p. 20.

[30] E nem mesmo podemos chegar à conclusão aqui de que Rembrandt era um artista maior do que van Eyck!

[31] As pessoas geralmente negam a relação entre beleza e o aspecto ético. Com isso, de fato jamais irão além do que provar que o amor não aparece originalmente na esfera estética de sentido, e que portanto beleza e amor são duas esferas de lei que diferem em sentido. O vínculo entre as duas sempre é posto diretamente na experiência ingênua, que mostra até mesmo mais claramente que a negação em questão tem um caráter puramente teórico que falsifica a realidade.

[32] Veja, por exemplo, a compilação: *Drie op Een Perron* de Van Hoornik, Den Brabander e van Hattem.

[33] *NCCT* II, p. 347; *W.d.W.* II, p. 278.

[34] Retrocipação econômica.

[35] Retrocipação social.

[36] Veja causalidade-coisa *NCTT* III, p. 64; *W.d.W.* III, p. 44.

[37] Nesta discussão do estilo, limitamo-nos sobretudo às estruturas esteticamente qualificadas. Para estruturas qualidades de modo não estético, este parágrafo e os seguintes não se aplicam ou se aplicam em menor medida. O elemento de estilo não continua importante, como discutiremos com mais profundidade, mas a coerência de sentido intermodal é então conduzida pelo aspecto estético.

[38] Esta é a função estrutural histórica. Cf. 2B, #3, p. 65.

[39] Cf. Dr P. J. Bouman, *Van renaissance tot wereldoorlog* (1937), p. 39 ss., 52 ss.

[40] Ou, antes, “as normas, como pretendiam positivizá-las, à luz de seus pressupostos básicos (religião). Veja também #4 adiante.

[41] Remeto também a meu artigo sobre “Estilo e cosmovisão”.

[42] Uma resposta negativa a esta questão leva ao “internacionalismo” nivelador, banal, que tinha, e ainda tem, grande influência, especialmente em arquitetura. É orgulho humano, hubris, que pensa ser capaz de ignorar a influência dos fatores integrantes e de limitações externas.

[43] Cf. *NCTT* III, p. 496-498; *W.d.W.* III, p. 436.

[44] Uma antecipação do aspecto social.

[45] Veja Burckhardt, *Kultur der Renaissance*, capítulo 5. [Edição brasileira: *A cultura do Renascimento na Itália.* São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.]

[46] A "linha de cor" (*colour-line*) é uma referência às políticas segregacionistas existentes nos Estados Unidos durante o período das leis de Jim Crow. Como se deduz do termo, havia de fato locais, estabelecimentos e instalações, especialmente no Sul do país, destinados ao uso exclusivo da população negra. Até mesmo alguns órgãos estatais (por exemplo, a Guarda Civil) não aceitavam cidadãos negros em seus quadros. Ao que consta, a expressão, que remonta pelo menos ao século XIX, foi popularizada por um artigo do escritor e sociólogo pan-africanista W. E. B. Du Bois. [N. do R.]

[47] Um momento antecipatório da lógica.

[48] Cf. *NCTT* III, p. 590; *W.d.W.* III, p. 530.

[49] O termo "sujeito" é aqui utilizado no sentido a ele atribuído por Herman Dooyeweerd. [N. do R.]

[50] Da mesma forma alguém atualmente fala de arte "abstrata", enquanto abstração não é algo da experiência ingênua e tampouco um ato que pertence às atividades concretas, tais como a criação de obras de arte, mas um método de ciência. "Arte abstrata" é, deste modo, a consequência de não distinguir as atividades do artista daquelas do cientista. É por isso que há quem negue a existência da experiência ingênua. Arte abstrata é, portanto, uma *contradictio in terminis*, uma vez que algo concreto jamais pode ser abstrato!

[51] Amsterdam: Kosmos, 1935. Veja, por exemplo, o *Goetheneanum of anthroposophy*.

[52] Veja também Vriend, p. 56.

[53] Rotterdam: Brusse, 1940; p. 200.

[54] O termo "objetivo" é aqui utilizado no sentido a ele atribuído por Herman Dooyeweerd. [N. do R.]

[55] Veja *NCTT* III, p. 115-117; *W.d.W.* III, p. 83-85.

[56] Deixaremos de lado a questão de se se pode falar de inspiração fora do sentido estético.

[57] Cf. *NCTT II*, p. 472 ss.; *W.d.W. II*, p. 407 ss.

[58] A arte, portanto, jamais é literalmente uma imitação da natureza. Nem mesmo aqueles artistas que sustentam a afirmação de que "a arte é uma imitação da natureza" agem de acordo com ela. Pois, se o fizessem, sua obra não seria capaz de revelar nenhum estilo: a natureza é "sem estilo", cf. #10.

[59] Técnica é um momento no significado da formação controladora.

[60] Veja *NCTT* II, p. 176-178; *W.d. W.* II, p. 122.

[61] Aqui podemos esperar duas culturas paralelas uma à outra, uma cristã e uma antítese. Mas cristãos e não cristãos não vivem em isolamento uns dos outros; influenciam-se mutuamente e cooperam no desenvolvimento da civilização. É possível numa sociedade não cristã que cristãos ou um grupo de cristãos formem uma arte cristã (parcial), e que em todos os tipos de contextos, tais como a igreja, a família ou o empreendimento econômico, a igreja visível seja revelada – mas não como separada do mundo, uma vez que nas

estruturas do Estado e nos empreendimentos econômicos cristãos cooperam com os demais.

[62] Cf. também quanto a este assunto #10 adiante.

[63] *NCTT* III, p. 114 (*W.d.W.* III, p. 82, 83).

[64] O que se quer dizer aqui é que o subjetivista, em princípio, não pode dizer mais nada. Diremos também: "eu acho...", porque somos receptivos à revisão e a continuar a ser abertos à discussão. Também não temos um monopólio da sabedoria e da verdade.

[65] Cf. J. Maritain, *L'art et scolastique.* Trad. para o holandês por Terburg; veja o capítulo sobre a arte cristã.

[66] *Ibid*., p. 99, cf. Pieter van de Meer de Walcheren, *Mijn Dagboek*, p. 66, 67, 75, 80, 84, 138, 146 (Utrecht: Spectrum, 5th ed.). Veja também #3 acima.

[67] O desvelamento rumo ao significado jurídico é, então, natural e não normativamente correto, de forma que a beleza é afetada como um todo.

[68] No seu sentido etimológico de "raiz", conforme especificado na filosofia da ideia cosmonômica. [N. do R.]

[69] Também se pode ler a este respeito em *NCTT* III, p. 523 ss., p. 534; *W.d.W.* III, p. 467 ss., p. 479.

[70] Primitivo no sentido de não desvelado, não diferenciado.

[71] Veja *W. d. W.* III, p. 297 e *W. d. W.* II; significado da história.

[72] Veja *W. d. W.* II, p. 297 ss.

[73] Em #11, veremos um exemplo de tratamento de uma cultura jovem como esta.

[74] Arte autônoma não é até agora "*l'art pour l'art*"!

[75] Cf. *W. d. W.* III, rodapé da p. 111.

[76] "Sem estilo" não é usado depreciativamente aqui, como na verdade está óbvio. O termo "sem estilo" aplicado a obras de arte e outras formas culturais é depreciativo, entretanto, uma vez que neste caso indica que uma das retrocipações estéticas não tem feito justiça de modo correto e que a norma da beleza, portanto, não está sendo satisfeita.

[77] Portões, lâmpadas, cinzeiros etc.

[78] "Aerodinâmica" é menos uma exigência econômica que estilística.

[79] Cf. Dr. K. J. Popma, *De vrijheid der exegese*, p. 30, onde, entre outras coisas, lê-se: "mas já não há para o homem de pecado um lugar na história. Os maus são rejeitados da terra". É óbvio que com isso a função histórica não se extinguiu, que o aspecto normativo de nosso cosmos não foi afetado.

[80] Para uma discussão mais detalhada dessas questões, veja *NCTT* III, p. 346 ss. E *NCTT* II, p. 312 ss.; *W.d.W.* III, p. 295 ss. e *W.d.W.* II, p. 240 ss.

[81] Veja *Mens en Melodie* (1946) 2 e 4, onde os textos são discutidos mais amplamente pelo especialista Casper Höweler.

[82] Obviamente, jamais se pode falar de arte livre em conexão com a canção espiritual, uma vez que, neste caso, está-se lidando com uma forma de encapse.

[83] Embora os americanos negros dancem o *jazz* instrumental, temos de indicar que eles não dançam ao *blues* vocal. E, no entanto, este não manifesta neste sentido um caráter

menos indiferenciado. Canções de *blues* são verdadeiras canções populares.

[84] Sejamos gratos porque, apesar do fato de que na história pouca arte cristã positiva tenha sido produzida, nem mesmo na Europa Ocidental, ainda há muita beleza que desfrutar. Neste aspecto, fica muito claro o que significa "graça comum".

[85] Veja #8, p. 45 ss.

[86] No sentido filosófico de atualização de uma potência. [N. do R.]

[87] A atualização subjetiva de estruturas não permanentemente atualizáveis não é um caso excepcional desta relação de atualização.

[88] *NCTT* III, p. 146-147; *W.d.W.* III, p. 119-121.

[89] Veja p. 33.

[90] O princípio estrutural interno, portanto, não é afetado. Cf. *NCTT* III, p. 637-638; *W.d.W.* III, p. 561.

[91] Escrevendo em 1947, Hans Rookmaaker reflete aqui a visão dos partidos políticos apresentada por Dooyeweerd na edição holandesa original de 1936 de *A New Critique*. Dooyeweerd mais tarde adotou a visão segundo a qual um partido político é qualificado como uma comunidade moral, não pística. Veja L. Kalsbeek, *Contours of a Christian Philosophy.* Amsterdam, 1975, p. 255-258. [Edição brasileira: L. Kalsbeek, *Contornos da filosofia cristã*. Trad. Rodolfo Amorim de Souza. São Paulo: Cultura Cristã, 2015, p. 217-19.]

[92] Podemos classificar o cinema como pertencente ao genótipo do drama.

[93] Veja *NCTT* III, p. 139-140; *W.d.W.* III, p. 111.

[94] Quando usamos o termo "vinculado a", queremos dizer que a estrutura a que os outros estão vinculados é a estrutura guia. Deste modo, se dizemos: "A estrutura A está vinculada à estrutura B", então A é a estrutura guiada e B é a estrutura guia na coerência do entrelaçamento.

[95] Precisamos ver a arquitetura como uma das estruturas socialmente qualificadas, como já discutimos anteriormente.

[96] Cf. *NCTT* III, p. 565; *W.d.W.* III, p. 510.

[97] Que "arte abstrata" é uma contradição em termos já discutimos anteriormente na nota 38.

[98] Pode-se encontrar esta escultura "abstrata" retratada em Hamann, *Geschichte der Kunst*. Veja também a obra de Barbara Hepworth em *Studio*, outubro de 1946.

[99] Assim, pode-se apreciar diferentes "pinturas" de, por exemplo, Mondrian como desenhos para um vitral, para decoração de um muro num prédio moderno etc., mas não como obras de arte livre!

[100] Veja o já citado livro de Maritain, nota 52.

[101] Veja também o capítulo I, # 6, p. 43 ss.

[102] No primeiro exemplo, um desvelamento por intermédio da função histórica.

[103] Rookmaaker refere-se aqui à célebre revista mensal direcionada ao público infanto-juvenil, fundada em 1873 e editada por Mary Mapes Dodge. Além de ilustrações, jogos e contos, a revista contava também com poemetos e versos de fácil memorização, que

dissertavam e ensinavam às crianças princípios morais e sociais e regras de bom comportamento. [N. do R.]

[104] Harmonia no sentido técnico-musical da palavra.

[105] Da forma como vejo, o ritmo mantém um lugar semelhante na arte literária. Gostaríamos de atribuir ao chamado ritmo melódico o mesmo papel que o ritmo tem na arte expressiva, a saber, o de retrocipação do estético no significado numérico (este ritmo melódico, portanto, está dentro da individualidade de significado estético da melodia).

[106] Veja *NCTT* III, p. 637; *W.d.W.* III, p. 561.

[107] Não investigaremos as funções pós-písticas.

[108] Trata-se, portanto, de uma imagem imaginativa esteticamente qualificada que se encontra no aspecto psíquico.

[109] Frugalidade ou "poupança" é o núcleo de significado do aspecto econômico, que impõe o "equilíbrio de necessidades segundo um plano" (cf. *NCTT* II, p. 66-67).

[110] Cf. *NCTT* II, p. 238; *W.d.W.* II, p. 176: "Toda formação positivante das normas modais destas esferas de lei posteriores (i.e. posteriores à histórica) encontra-se na formação original dos princípios culturais".

[111] O número de pessoas que são discutidas na literatura etc.

[112] O gosto é, como já foi discutido, uma analogia social dentro do estético. A relação intermodal de significado é, de novo, visível aqui.

[113] A. Smijers, *Algemene Muziekgeschiedenis*, p. 288.

[114] Cf. *NCTT* III, p. 117-120; *W.d.W.* III, p. 86-90.

[115] Cf. *NCTT* III, p. 419; *W.d.W.* III, p. 374.

[116] Cf. *NCTT* III, p. 134; *W.d.W.* III, p. 104 e *NCTT* II, p. 390; *W.d.W.* II, p. 322.

[117] Muitos esteticistas lutam com o problema: como a arte que reproduz algo feio pode ser bela? Esta questão normalmente vem à baila porque estão criando uma estética psíquica em que os limites de significado entre o belo e o psíquico são apagados. A resposta também deve ser, então, que a obra de arte é (esteticamente) bela, mas tem um efeito (psicologicamente) repulsivo sobre nós. Na música, por exemplo, as dissonantes são usadas para retratar momento arrepiantes, enquanto a dissonância como tal não nos atinja de modo agradável. Psiquicamente, evocam "sentimentos de inquietação" em nós, mas esteticamente têm de ser justificáveis, caso contrário não estaríamos lidando com uma verdadeira obra de arte.

[118] Veja função social.

[119] *NCTT* III, p. 121; *W.d.W.* III, p. 91.

[120] Que uma declaração (de fé) que procede da húbris humana, como 'die Natur sich der Kunst unterwerfen muss, dass nur der das Bild zu geniessen vermag, der den Respekt vor den Natur verloren' (sobre o neoimpressionismo, em Hamann, *Geschichte der Kunst,* p. 651), expressa a si mesmo na arte é óbvio.

[121] Na escola, aprendemos a pensar cientificamente. Cf. Brunner, *Offenbarung und Vernunft.* Zürich, 1941, p. 5.

[122] Cf. P. van der Meer de Walcheren, *Mijn Dagboek*, p. 138, 84. (Utrecht: Spectrum, 5ª ed.). Aqui, "apreender" ou "experimentar" são preferíveis a "sentir", uma vez que, dada a

nossa formação, “sentir” nos induz em erro por conotar uma psicologia que viola todas as fronteiras de significado.

[123] Veja 2A, #1.

[124] Isso também se aplica a pinturas. Só podemos ver um número limitado de pinturas num museu durante um intervalo de tempo particular, visto que precisamos passar por eles andando, a fim de olhar para eles!

[125] Cf. também a observação no final de 2B, #2.

[126] Veja 1, #6 deste artigo.

[127] Uma antecipação do social.

[128] Veja #6 deste capítulo.

[129] Veja *NCTT* II, p. 127-128; *W.d.W.* II, p. 87.

[130] Cf. a definição de comunidade, *NCTT* III, p. 157; *W.d.W.* III, p. 131. Que um relacionamento de autoridade também se dá numa orquestra ou coral é diretamente visível quando pensamos na posição do regente.

[131] É bem claro que esta encapse expressa-se a si mesma na forma. É evidente que compositores amiúde coloquem um esforço tremendo nela – Beethoven, por exemplo, escreveu três prelúdios de *Eleonore* e, enfim, compôs o prelúdio *Fidelio* como a introdução definitiva desta ópera.

[132] Pensem na trupe de balé de Ivone Georgi, que, entre outras, dançou o *Phantastique* de Berlioz, sobre o qual os críticos de arte nada tinham que dizer.

[133] Veja também “A relação de atualização no aspecto de significado simbólico”.

[134] Queremos ver a banda de metais também como um caso de encapse com uma interligação social.

[135] Numa análise mais estreita, reconhece-se um estado de coisas correspondente com o da pintura: a encapse fechada papel e tinta, em que a estrutura objetiva da imagem visual das letras e notas se encontra.

[136] Veja *NCTT* III, p. 151; *W.d.W.* III, p. 125.

[137] Para uma analogia, veja *NCTT* III, p. 150-153; *W.d.W.* III, p. 125-128.

[138] Cf. *NCTT* III, p. 92-32; *W.d.W.* III, p. 59.

[139] Veja *NCTT* II, p. 573, 575; *W.d.W.* II, p. 506, 509.

[140] Veja *NCTT* II, p. 487; *W.d.W.* II, p. 422.

[141] *Nieuw Nederland 1* (1946), 49, p. 7; 51, p. 5-6; 52, p. 10-11; 53, p. 6

[142] A palavra “positivar” foi usada originalmente no campo da formação legal, em que as normas legais são moldadas no assim chamado direito positivo. Este conceito é agora aplicado a outros campos.

[143] O presente artigo foi publicado em *Correspondentiebladen van de Vereniging voor Calvinistische Wijsbegeerte*, c. 1948, p. 11-14.

[144] *Tydskrif vir Wetenskap en Kuns* (‘Journal of the South African Academy of Science and the Arts’). Outubro de 1949.

[145] *NCTT* I, p. 171.

[146] Em seu relacionamento individual fundante, indo da base ao topo: numérico, espacial/cinemático, físico, biótico, sensitivo (psíquico), lógico, histórico, linguístico/simbólico, social, econômico, estético, jurídico, ético e pístico.

[147] Cf. *A New Critique of Theoretical Thought* III, p. 479-480.

[148] Publicado em *Correspondentiebladen van de Vereniging voor Calvinistische Wijsbegeerte* ['Newsletters of the Association of Calvinistic Pilosophy'] 17 (1953) 1, p. 16-18.

[149] Cf. meu artigo "Esboço de uma teoria estética baseada na filosofia da ideia cosmonômica", cima.

[150] Originalmente publicado em *Stijl*, fevereiro de 1953; uma tradução inglesa aparece no volume 4 das *Complete Works*.

[151] Publicado em *Correspondentiebladen van de Vereniging voor Calvinistische Wijsbegeerte* 31 (1967) 1: p. 8-15; 2: p. 9-19.

[152] Todos os historiadores concordam que durante o século XIX ocorreu uma grande ruptura com o passado. Isso certamente fica claro na história da arte. Muito já se escreveu sobre este assunto. Para mencionar apenas algumas obras: R. Williams, *Culture and Society 1780-1950.* London, 1958; T. Hetzer, *F. Goya und die Krise der Kunst um 1800*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XIV (1950), p. 7-22; A. Hauser, 'Die Romantik und der Verlust der Realität'. In: *Philosophie der Kunstgeschichte.* München, 1958, p. 56 ss.; W. Hofman, *Das irdische Paradies.* Munich, 1960; H. Ulmann, *Der Weg des 19. Jahrhunderts am Abgrund der Ersatzreligion.* München, 1949; S. Spender, *The Struggle of the Modern.* London, 1963; G. Groen van Prinsterer, *Ongeloof en Revolutie.* Kampen, 1904/1848.

[153] Cf. J. H. van den Berg, *Leven in meervoud.* Nijkerk, 1964, vol. 3, p. 140.

[154] Cf. *ibid*., p. 140 ss.

[155] 'L'art primitif procède de l'esprit et emploie la nature. L'art soi-disnat raffiné procède de la sensualité er sert la nature. La nature est la servante du premier et la maîtresse du second. Mais la servante ne peut pas oublier son origine; elle avilit l'esprit en se laissant adorer par lui. C'est ainsi que nous sommes tombés dans l'abominable erreur du naturalisme.' Como citado em meu *Synthetist Art Theories*, cf. notas 507 e 655 no volume 1 das *Complete Works*.

[156] Cf. meu "The Artist a Prophet" [O artista como profeta]. In: *Art and the Public Today.* Huémoz, 1969.

[157] J. Klapwijk, *Tussen Historisme en Relativisme.* Assen, 1970, com resumo alemão; T. Lessing, *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen* (1919); M. C. Smit, "Historisme en antihistorisme". In: *Wetenschappelijke bijdragen, opgedragen aan Prof. Dr D.H.Th. Vollenhoven.* Kampen: Kok, 1951, p. 153 ss.; E. Rothacker, *Die dogmatische Denkform in den Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus.* Wiesbaden, 1954; E. Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme* (1922); E. Troeltsch, *Der Historismus und seine Überwindung* (1924); K. Heussi, *Die Krisis des Historismus* (1932); A ideia de historicismo de Popper talvez esteja relacionada, mas não é exatamente o que se pretende dizer aqui.

[158] A. Malraux, *Le musée imaginaire... La métamorphose des Dieux.* Paris, 1957; cf. W. Richter, *The Rhetorical Hero, an Essay on the Aesthetics of A. Malraux.* London, 1964.

[159] Veja J. M. M. Aler et al., *De Functie van de Kunst in onze Tijd.* The Hague, 1962. Minha contribuição é uma tentativa de descrever esta função tão simples e concisamente quanto possível. Entretanto, ali também convenço-me de que eu não estava lidando realmente com a obra de arte.

[160] Veja também meu artigo “The Artist a Prophet?” [O artista como profeta] (*Art and the Public Today,* Huémoz, 1969) no volume 5 das *Complete Works*.

[161] Também escrevi acerca da estrutura da obra de arte em *Art and Entertainment* [Arte e entretenimento]; veja volume 3 das *Complete Works*.

[162] Três verbetes no *Baker’s Dictionary of Christian Ethics* editado por Carl F. H. Henry (1973).

[163] Para leituras adicionais, veja Gilson, *Painting and Reality.* London, 1957; R. Berger, *Decouverte de La peinture.* Lausanne, 1958; R. Huyghe, *Dialogue avec le visible.* Paris, 1955; F. Wurtemberger, *Weltbild und Bilderwelt.* Vienna, 1958; H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit.* Hamburg, 1958; E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts.* Garden City N. Y.: Anchor- Doubleday, 1955 [Edição brasileira: *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004]; J. Hospers, *Meaning and Truth in the Arts.* Chapel Hill: University of North Carolina, 1946; H. Read, *The Meaning of Art.* Baltimore: Penguin, 1949; H. Read*, Icon and Idea.* London, 1955; E. H. Gombrich, *Art and Illusion.* Princeton: Princeton University, 1960 [Edição brasileira: *Arte e Ilusão*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007]; R. Arnheim, *Art and Visual Perception.* London, 1956 [Edição brasileira: *Arte e percepção visual*. 2ª ed. São Paulo: Cengage Learning, 2016]; K. Boulding, *The Image.* Ann Arbor: University of Michigan, 1956; W. Schone, *Über das Licht in der Malerei.* Berlin, 1954; H. R. Rookmaaker*, Kunst en Amusement.* Kampen, 1962; H. R. Rookmaaker, *Modern Art and the Death of a Culture.* Inter-Varsity Press, 1970 [Edição brasileira: *A arte moderna e a morte de uma cultura*. Trad. Valéria Lamim Delgado Fernandes. Viçosa: Ultimato, 2015; Lawrence Lipking, *The Ordering of the Arts in Eighteenth-century England.* Princeton: Princeton University, 1970.

[164] Para leituras adicionais, ver *Encyclopedia of World Art.* New York: McGraw-Hill, 1961, IV: “Criticism”; V: “Aesthetics”; e bibliografias extensivas; H. R. Rookmaaker, *Synthetist Art Theories.* Amsterdam, 1959 / *Complete Works* 1; H. Osborne, *Aesthetics and Art Theory, a Historical Introduction.* New York: E. P. Dutton, 1970.

[165] Originalmente publicado como “De werklijkheid, Wijsbegeerte, Kunst en Wij” em *Beweging* 40 1 (1976).

[166] E. Panofsky, *Die Perspektive als Symbolische Form, Afsatze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft.* Berlin, 1964, p. 99-168. [Edição em português: E. Panofsky, *A perspectiva como forma simbólica.* Lisboa: Edições 70, 1999.]

[167] Este artigo foi publicado em *Philosophia Reformata* 41, 1-2 (1976) p. 77-79; *Turnabout in Aesthetics to Understanding* foi publicado pelo Insitute for Christian Studies [Instituto de Estudos Cristãos], Toronto (1972).