

A relevância estética na reflexão hermenêutico-religiosa de Gianni Vattimo

Marcelo Martins Barreira*

Em nosso artigo, pretendemos focar a dimensão “estética” do fenômeno religioso pela retomada de um conjunto de textos de Gianni Vattimo, apontando um desdobramento de sua perspectiva num momento final. Lembremos que para a hermenêutica, sobretudo para o autor torinense, não é possível abordar o fenômeno religioso ou a estética num “em si” a-histórico. Por isso, em seu empreendimento teórico, ele se apropria de ferramentas conceituais de diversos autores para pensar a herança cristã em que se situa.

Para abordar a relevância estética do religioso em nossa condição política e cultural, vamos partir de uma citação de *Para além da interpretação* (VATTIMO, 1999, p. 91), que descreve duas cenas. Uma dessas cenas é facilmente constatável em culturas secularizadas; a segunda e hipotética cena, seu contraexemplo, tornou-se curiosamente inverossímil, como analisaremos.

A muitos terá ocorrido entrar domingo de manhã em uma igreja com o propósito de observar os afrescos que ornamentam as paredes, de estudar a arquitetura, de olhar bem de perto as estátuas e os baixo-relevos. Mas é domingo, está em curso uma missa, os fiéis nos seus bancos estão devotamente atentos a rezar ou a escutar a homilia. O turista cultural, se (como ocorre muitas vezes) não se deteve pelo cartaz “proibida a entrada aos turistas durante as funções religiosas”, movimentou-se com certo embaraço, tem a impressão de perturbar, de estar fora de lugar; e o fiel, rezando, olha-o com sentimentos mistos, já que, por um lado, deveria acolhê-lo com atitude caridosa, respeitando seus interesses e propósitos; por outro lado, entretanto, sente a estranheza que conflita com o que, pelo menos naquele momento, parece-lhe o sentido mais próprio do lugar. Uma situação análoga, simetricamente invertida, poderia verificar-se, se qualquer devoto da Virgem ou dos Santos entrasse em um dos tantos museus de arte, aonde se vai com o propósito de contemplar “esteticamente” as obras, e se ajoelhasse diante de qualquer imagem do altar.

Imaginemos o caráter insólito e improvável da cena hipotética no “museu de arte”. Uma cena que, de tão “exótica” e mesmo cômica, talvez nunca tenha ocorrido. O texto citado nos remete à previsão e fixação de horários nas igrejas para um tempo turístico e

* Depto. de Filosofia/UFES.
marcelobarreira@ymail.com

para um tempo propriamente religioso. Divisão de horários que não ocorre nos museus, mesmo naqueles de “arte sacra”. O turista, que não tem uma “percepção distraída” da arquitetura da igreja como o fiel — numa remissão ao texto de Benjamin, *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução* (VATTIMO, 1999, p. 98) —, tem direito a nela entrar em certas horas. Nesse caso, o fiel está “obviamente” numa relação assimétrica com o turista, pois diferentemente da igreja, o museu se vincula a uma experiência e a um espaço/tempo estético-cultural que não delimita um horário para se rezar diante de uma imagem artístico-religiosa, o que atrapalharia a “consciência estética” do turista — apesar de a beleza artística da imagem ter sido especialmente concebida com uma finalidade religiosa. Há situações que chegam até mesmo ao extremo de quase converter uma igreja em museu, sendo pequena a fatia de tempo para os ofícios religiosos — como o que se vê na igreja e no convento de São Francisco, no Pelourinho, em Salvador, Bahia.

Essa distinção valorativa entre experiências humanas acompanha a desvalorização da dimensão religiosa pelo processo de secularização moderno, que estabeleceu direitos específicos para cada uma de tais experiências. Caso a oração e a fruição estética aconteçam num mesmo lugar, e que seja patrimônio cultural de uma coletividade, basta, portanto, uma precisa divisão de “tempos” para se eliminar o conflito de interesses entre duas esferas culturais quanto aos diferentes usos de um mesmo espaço; a esfera religiosa, com sua função litúrgica, e a estética, com sua função turística. Tal divisão, porém, implicou numa sobrevalorização da experiência estética tradicional e das instituições que a representam, como o museu.

Poderíamos propor uma inversão valorativa e ressaltar o valor “estético” da experiência religiosa, visto que ela permite um acesso privilegiado, “vivo” e dinâmico à tradição simbólica construída coletivamente por um povo, confundindo-se com a sua identidade cultural. Por que, no entanto, essa proposta se apresenta sob um caráter de “inversão” quanto à usual maneira de valoração dessas experiências? Caberia, talvez, subdividir essa questão em outras duas que, entrelaçadas entre si, poderiam ajudar no esclarecimento dessa problemática. Primeira questão: como se deu, nas grandes linhas da modernidade, no tocante à dupla situação descrita antes, uma hegemonia ideológica do que se convencionou chamar de “experiência estética” em detrimento da “experiência religiosa”? E, ainda: seria interessante e possível uma retomada do valor “estético” do religioso em nosso contexto histórico-cultural?

Para responder a essas perguntas retomemos a origem moderna da expressão “consciência estética”. Na modernidade, a “consciência estética” se caracterizou como uma esfera de saber que se colocava em contraponto à ênfase metodológica do cientificismo. A virada epistemológica moderna relegou à arte uma experiência humana separada da verdade. Apenas com a crítica contemporânea da consciência estética, por Gadamer, tornou-se possível restabelecer a conexão entre arte e verdade — crítica inspirada no conceito hegeliano de

experiência (*Erfahrung*), que caracteriza a verdade da obra de arte por sua capacidade de modificação da “realidade”.

Em *Verdade e Método*, Gadamer analisou o nono parágrafo da *Crítica do Juízo*, de Kant, radicalizando o vínculo entre arte e antropologia (VATTIMO, 2007, p. 64). Uma boa parte dos comentadores de Kant sublinha a subjetividade de sua concepção estética. Essa interpretação decorre de uma leitura restritiva da reflexividade do “juízo de gosto” que menospreza a verdade experienciada pela arte. O “juízo de gosto” participa de um “livre jogo”. Esse “livre jogo” é um elemento-chave para se enfatizar o estatuto ontológico da obra de arte. O jogo (*Spiel*) é “livre” porque não é condicionado pela natureza de uma coisa, tendo que se adaptar a ela. Eis um dos elementos que fazem o juízo de gosto apresentar uma forma pura da universalidade que traz uma “regra” e procedimento diferente dos demais juízos, tanto dos cognitivos quanto dos juízos morais.

O juízo de gosto privilegia o “pertencimento dos jogadores ao jogo” (VATTIMO, 2007, p. 66) em detrimento do “juízo sobre um objeto ou sobre alguma coisa de exterior aos jogadores” (VATTIMO, 2007, p. 66). Daí que há “um sentir-se ‘bem’ com o nosso próximo na contemplação ou apreciação de certos objetos, não enquanto úteis, ou enquanto bons, ou enquanto verdadeiros, mas apenas enquanto belos” (VATTIMO, 2007, p. 64). É esse “sentir-se bem com o nosso próximo” que faz do belo uma experiência comunitária, experiência que tem uma abrangência “universal” — “universalidade” que garantirá, em última instância, a “reflexividade” do juízo de gosto; não a subjetividade.

Na Antiguidade Grega, a arte era vivida como participação num “jogo” que transcenderia aos próprios jogadores e que devia ser jogado sempre de novo, como se fosse a participação e fruição num rito coletivo; seja no teatro, seja no templo. Por isso, ao se apreciar a beleza das estátuas do Parthenon faz-se possível, ainda hoje, entrarmos em comunhão com o ideal daquela sociedade. A “bela eticidade”, apresentada na *Fenomenologia do Espírito* é, por isso, apreciar uma beleza “objetivada” numa obra, fazendo-nos vivenciar objetivamente o *Geist* que perpassa certa atmosfera cultural, como a que se manifesta na coesão ético-política do mundo grego.

Na época moderna há uma reviravolta com o predomínio do privado sobre o público (COUTINHO, 1997, p. 03), a “retratística” de pintores como Rembrandt exemplifica isso (VATTIMO, 2007, p. 66), fazendo as artes “de comunidade” e a “bela eticidade” ficarem relegadas a uma posição ideológica marginal — essa guinada foi motivo de insatisfação nos “escritos teológicos” do jovem Hegel. A massificação e mistificação da figura do gênio criador, por Kant, espelharam e se tornaram uma expressão paradoxal do papel social da arte para os indivíduos das classes eruditas e secularizadas da comunidade burguesa europeia de então.

Desde o romantismo de Herder e sua noção de *Volksgeist*, o sangue que vivifica a cultura de um “povo” não se baseia em teorizações abstratas ou em fronteiras territoriais, mas na espontaneidade de

um sentimento coletivo. A primeira tentativa de se retomar o vínculo entre estética e coletividade foi a do manuscrito intitulado *Alteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (1796/1797), de autoria duvidosa, apesar de muitos o considerarem um escrito de Hegel. Esse manuscrito preconiza uma “nova mitologia” pela fusão da imaginação estética com a racionalidade, construindo a “mitologia da razão”, ponto máximo da “história da humanidade” (HEGEL, 2009, p. 04), numa ênfase que vai “além do Estado” (HEGEL, 2009, p. 04). Nessa visão subjaz um sentido unitário e estético da história que tentava evitar, sem sucesso, a fragmentação cultural então insipiente. A fusão da mitologia com a racionalidade propôs renovar a essencialidade da arte dando a ela, explícita e conscientemente, um estatuto de religião secularizada.

Essa tentativa não obteve êxito devido à chegada da experiência estética da “cultura de massa”, que trouxe o fim dos sistemas unitários com a explosão e proliferação de vozes e visões de mundo. A situação “pós-aurática” da obra de arte, então, decorreu da secularização da “aura” da obra de arte mesmo ante seu novo estatuto de “religião secularizada”. Ao substituir a religião pela arte, essa nova secularização gerou, nos dizeres de Vattimo (1999, p. 105), uma “perda de ‘substancialidade’ (dito em termos hegelianos) da arte ‘alta’ com relação ao gosto das massas”. É provável que o anúncio hegeliano da “morte da arte” advenha desse diagnóstico de perda de substancialidade da arte “alta”. Em outras palavras, Hegel diagnosticou a então impossibilidade de se reapropriar a estabilidade e estrutura da arte devido a uma tendência crescente de se identificar a obra de arte com a contingência e manipulação do “gosto das massas”.

A “morte da arte” seria outro nome para o “silêncio puro e simples” da estética clássica com a emergência do *kitsch* e da “indústria cultural”, como se verifica numa produção artística sob a forma de instalações ou de grafites em muros, que muitas vezes expressa um “mundo da vida” localizado fora dos lugares canônicos/auráticos de exibição “qualificada” das obras de arte. Afirmo nosso autor em *O fim da modernidade* (2002, p. 45):

Contra o *kitsch* e a cultura de massa manipulada, contra a estetização em nível baixo, fraco, da existência, a arte autêntica refugiou-se com frequência em posições programaticamente aporéticas, renegando todo e qualquer elemento de fruibilidade imediata das obras, optando pelo silêncio puro e simples.

Assim, o caráter aurático da obra de arte moderna é radicalmente confrontado pelo processo de comunicação intensificada pelos meios de comunicação social (MCS) ou *mass media* — que é a “esfera pública do consenso, dos gostos e dos sentimentos comuns” (VATTIMO, 2002, p. 44). Contra Adorno, há de se reconhecer o valor de se sentir pertencente a uma comunidade por meio da experiência estética. O autor italiano ilustra a radicalização de um processo de massificação intensificada tanto no momento em que entra em campo a

seleção nacional de futebol, quanto nos concertos de rock, lembrando-nos do exemplo gadameriano em *A atualidade do belo*. Esse processo secularizou a estética aurática kantiana e recuperou um sentido coletivo da obra de arte na esperança de um “gosto” que nos unisse num “mundo” oscilante.

Essa oscilação foi possível graças ao que Benjamin chamou de “choque” (*Schok*). A seção XV de seu célebre artigo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1988) indica a mudança exercida no espectador pela nova arte; para tanto, cita Duhamel: “*a spectacle which requires no concentration and presupposes no intelligence*” (In: BENJAMIN, 1988, p. 239). Há um jogo de distração e concentração em que o espectador não contempla a obra de arte, mas a absorve distraidamente pelo uso e pela percepção tátil (BENJAMIN, 1988, p. 239-240). Essa distração se dá por meio de uma apropriação tátil que forma o hábito e muda a tradicional aprecepção da obra de arte. O “*shock effect*” (BENJAMIN, 1988, p. 240) indica o desenraizamento e estranhamento trazidos pelo encontro com uma obra de arte que se caracteriza por uma “*reception in a state of distraction*” (BENJAMIN, 1988, p. 240), rompendo com os estreitos limites canônicos da estética moderna e esvaziando o exercício da consciência por parte do espectador. Poderíamos, de relance, apontar um alcance social desse choque no primeiro capítulo do livro *Society of the Spectacle* (1983), de Debord. O espetáculo é um instrumento de unificação social (seção 3) porque estabelece uma relação interpessoal mediatizada por imagens (seção 4). As imagens produzidas pela racionalidade técnica invertem o real (seção 8) e enfraquecem a tradicional e ocidental interpretação da filosofia sobre ele (seção 19). O espetáculo — em sua “*abundance of dispossession*” (seção 31) — precariza a nossa experiência de “mundo”, fazendo-nos perdê-lo (seção 23).

Hoje em dia se constata uma estetização geral da cultura. Estetização que realiza uma profecia de Nietzsche na obra *Crepúsculo dos ídolos*: no fim, o mundo verdadeiro se transformará em fábula (VATTIMO, 1992, p. 13). Vattimo não usa a palavra “mundo”, aqui, em sentido descritivo. “Mundo” para ele significaria algo evanescente e residual, cuja função seria, tão-só, a de regular e articular “outros mundos possíveis”. Por conseguinte, esse “mundo” aberto pela obra de arte impele e exige uma contínua reorganização da existência em sintonia com as novas fabulações do mundo. Vattimo se aproveita da interpretação diltheyana da experiência estética para sustentar esse ponto de vista. A imaginação artística não é algo marginal ou complementar ao mundo “real” — geralmente associado ao “dar-se do mundo como objeto único” (VATTIMO, 1992, p. 73) da tecnociência. O encontro com a obra de arte desloca-nos de nosso “mundo da vida” e nos coloca diante de outras formas concretas de existência e modos de vida — observa acertadamente Vattimo que, na sociedade da comunicação generalizada, o encontro com outros mundos e formas de vida tem sido cada vez menos “imaginário” no sentido corrente desse termo.

Numa combinação original dos pensamentos de Heidegger e Benjamin, Vattimo entende que a condição pós-aurática da obra de arte debilita uma compreensão ôntica do “real”. A partir das condi-

ções histórico-culturais do acontecimento do ser na época do fim da metafísica, a manifestação da verdade da arte acompanha o processo de secularização que atua, em nossa época, pela cultura de massa. A secularização da arte aurática da estética tradicional foi também ela secularizada por um novo destino histórico do ser e sua “superação” pós-aurática, que amplificou o sentido burguês e kantiano de estética pela criação de múltiplas “‘belezas’ que fazem mundos” (VATTIMO, 1992, p. 73). A secularização dissolve e substitui valores “universalistas” por uma compreensão oscilante e ornamental da obra de arte, cuja inessencialidade favorece a criatividade e liberdade de trocas simbólicas. Logo, entender, hoje, a comunidade humana como comunidade estética exigiria uma ressignificação não etnocêntrica da universalidade kantiana que fez dos valores da comunidade burguesa europeia a portadora privilegiada do “humano”, colocando-a como o único modelo de beleza para múltiplas comunidades culturais.

A cultura de massa não mede mais as diversas expressões da beleza com uma régua com apenas uma única escala, como fez Kant; pelo contrário, ela evidenciou, em nossos dias, uma multiplicidade de “belos”, dando a palavra a culturas diversas, numa “universalidade” que seculariza — por distorção e transformação (*Verwindung*) — a secularização da utopia estética kantiana, transformando-a em “heterotópica”.

A palavra “heterotopia” remete à pluralidade de mundos instaurados pela obra de arte, numa reapropriação do ideal iluminista de emancipação, porém, sem se colocar numa posição culturalmente superior. Essa heterotopia transfigura-se na “tomada de palavra por parte de muitos sistemas de reconhecimento comunitário, de múltiplas comunidades que se manifestam, exprimem, reconhecem em modelos formais e em mitos diferentes” (VATTIMO, 1992, p. 73). Apesar de o efeito emancipativo da heterotopia favorecer a multiplicidade de relatos e racionalidades locais, há de se ter cuidado para que o reconhecimento da historicidade, contingência e relatividade de dialetos e sistemas sociais não caia na nostalgia metafísica presente no relativismo e no multiculturalismo. A autossuficiência interpretativa e a fixidez identitária — que restringe alguém ou alguma comunidade numa “esfera determinada de afetos, interesses e conhecimentos” (VATTIMO, 1992, p. 16) — excluem um salutar diálogo entre “mundos da vida”. O efeito emancipativo da comunicação intensificada é seu “efeito global de desenraizamento” (VATTIMO, 1992, p. 15), contra a reificação identitária de indivíduos e grupos sociais em seus “horizontes de vida” (VATTIMO, 1992, p. 16). De maneira privilegiada, essa nova experiência “estética” oportuniza que um particular “mundo da vida” se abra para “outros mundos possíveis” (VATTIMO, 1992, p. 16). Essa salutar “confusão” de dialetos indica a principal tarefa de uma futura humanidade — o “além-do-humano” de Nietzsche — no mundo de comunicação intensificada.

A passagem da utopia à heterotopia quer expressar o acontecimento (*Ereignis*) do ser na época de consumação da metafísica, multiplicando belezas e liberando o caráter ornamental do belo. A sociedade de massa manifesta a “ornamentalidade” das obras de arte. A benjami-

niana “perda da aura” na época da reprodutibilidade técnica tornou-se uma oportunidade de conciliação entre a tecnociência e a arte “pós-aurática”, permitindo-nos uma nova forma de se experimentar e de pensar o “real” pelo “além-do-humano” na época da cultura de massa.

A “verdade” possível da experiência “estética” em nossa condição histórico-cultural manifesta-se por meio de “um estilo que pretende validade cultural na época do ornamento plural” (VATTIMO, 1992, p. 77). Não há mais um critério formal rígido e nem um estilo forte que determine o que seja ornamento e o que seja o “próprio” da obra de arte. Numa cultura de massa associada ao *kitsch*, a experiência “estética” se dá provavelmente como “coleccionismo”, onde predomina o ecletismo de produtos efêmeros e seus *Status symbols*, que funcionam como cartões de identificação para indivíduos e grupos (1992, p. 76). Assim, o produto estético, como ornamento múltiplo, generaliza-se em artigos com capacidade de “fazer mundo” e de criar comunidade.

A circularidade entre arte e mundo faz a arte acessar um “mundo” em contínua oscilação e “jogo”. A pluralidade de sentidos de mundo trazidos pela dimensão ontológica da arte, paradoxalmente, corrói o princípio de realidade. A obra de arte mantém vivos o espaçamento e o jogo entre o “próprio” e o “alheio”, num movimento de pertença e estranhamento. A realidade, na concepção “ornamental” da obra de arte, não se caracteriza como uma oposição entre centro/essência/duradouro e periferia/aparência/mutável, “o acontecer do ser é, antes, na ontologia fraca heideggeriana, um evento inaparente e marginal, de pano de fundo” (VATTIMO, 2002, p. 82).

A experiência não aurática de “fruição distraída” do mundo permite-nos dar um passo além dos de Heidegger. Heidegger nos conduziu à escuta e à aceitação do convite de Hölderlin para reconhecermos o banimento dos deuses e ficarmos à espera de um Deus que há de vir. Eis um convite híbrido, que permite ser interpretado na linha mística de um convite à teofania do Totalmente Outro. Entendendo-o, no entanto, numa perspectiva político-cultural, há de se ter em conta a ambiguidade da noção mesma de secularização.

Nosso autor entende equivocada a crença de que a esfera religiosa foi definitiva e completamente deixada “para trás”. A secularização é, ela mesma, um processo inaugurado pela *kénosis* divina, que subjaz culturalmente como o fundo musical da história ocidental.

Vattimo se apropria do círculo hermenêutico heideggeriano como ferramenta conceitual para radicalizar niilisticamente a “reabilitação” gadameriana do preconceito. Primeiramente, o tema da secularização mostra-nos a relação que a arte tem com suas origens religiosas — relação paradigmática do que significa colocar-se historicamente na vitalidade do “círculo hermenêutico”. O movimento recíproco de secularização entre a arte e o religioso escapou, porém, à hermenêutica gadameriana.

Para Vattimo há uma vocação niilista da hermenêutica. O niilismo e a secularização participam do mesmo processo hermenêutico marcado pela *kénosis* divina. Em sua obra *A atualidade do belo*, Gadamer utiliza-se de exemplos do universo religioso para justificar a relação en-

tre arte e comunidade. Não há melhor forma de se expressar o espírito de uma comunidade do que o jogo, o símbolo e a festa, especialmente presentes na celebração de caráter religioso, que, por esses meios, forma laços sociais provavelmente mais intensos e criativos do que os produzidos pela normatividade moderna e sua “racionalidade social”. No entanto, Gadamer não quis enfatizar a secularização e o niilismo da hermenêutica, o que, talvez, não lhe tenha permitido ver no próprio fenômeno religioso, não um trampolim para a análise de produções artísticas em conformidade com a sua hermenêutica ontológica, mas talvez a mais atual e relevante forma de manifestação social da arte.

Um momento decisivo para a hermenêutica se definir e radicalizar niilisticamente a arte como operação da verdade seria o reconhecimento de uma circularidade da hermenêutica que acompanhe um duplo momento da caridade cristã em seu movimento quenótico e secularizante. Num primeiro momento, a arte seculariza a religião. Em nossos tempos, graças ao círculo hermenêutico ativado pela secularização da estética clássica pela cultura de massa, há uma retomada niilista, pós-aurática, pós-secular e não religiosa do religioso. Para tanto, faz-se mister esvaziar os dispositivos dogmáticos e autoritários da institucionalidade religiosa em sintonia com o fim da metafísica.

Só com o anúncio da morte do Deus moral e com o reconhecimento de inessencialidade da arte é possível reconhecer a ornamentabilidade na esfera cultural religiosa, que é uma “superação” metafórica da tradição estética depois que esta perdeu seus conteúdos fortes e objetivos. Assim, a ambiguidade desse caráter de obra-não-obra da arte pós-aurática abre-se para uma nova religião não religiosa ou não clericalista. Uma nova religião que “supera” a cristandade por um processo que não é de negação, mas de esvaziamento de uma concepção e estruturas autofágicas do religioso — que submete o “fiel” ao peso de suas estruturas jurídicas, como sendo essa submissão, por si só, um sinal de espiritualidade e de “obediência a Deus”. “Superação” que, portanto, proporciona um “retorno” enfraquecido e “estético” na época de massificação intensificada.

Neste momento final, lembremo-nos da citação inicial de nosso artigo, com o relato de uma dupla cena, para estabelecermos uma comparação com uma nova situação estético-cultural¹, talvez mais aberta e simpática para o valor estético-cultural de “fundo religioso”. Tentaremos partir das diretrizes conceituais do *pensiero debole* para o que seria uma possível aplicabilidade de nossa proposta temática. Em consonância com o eixo interpretativo de Vattimo percebemos, com certa ousadia, a novidade de uma possível valorização estética do religioso numa cultura de massa pela atual ideia de “tombamento de bens imateriais”.

Essa expressão, a nosso ver, pode ser articulada com o conceito vattimiano de “monumentalidade”, coextensivo ao de “ornamentabilidade” (VATTIMO, 2002, p. 82). A monumentalidade, nos passos dos comentários de Heidegger, é uma consequência da interpretação que Vattimo faz do dístico de Hölderlin, “o que permanece, fundam-no os poetas” (In: VATTIMO, 2002, p. 82). A monumentalidade se caracteriza por seu caráter residual. Seria o que sobra de um processo marcado

¹ O Departamento de Patrimônio Imaterial, do Iphan/MinC, foi criado em abril de 2004.

pela historicidade. Seu resíduo é, portanto, o que permanece “não pela sua força, mas pela sua fraqueza” (VATTIMO, 2002, p. 83).

Com relação à ideia de tombamento de bens imateriais, nada mais enfraquecido e “baixo” do que uma manifestação da cultura popular. Só uma expressão estético-cultural que está em perigo de deixar de existir exige seu “tombamento”. Ainda que Vattimo não aborde a questão do tombamento de “bens imateriais”, no artigo em que trata do caráter monumental da obra de arte, a nosso ver, poderíamos estabelecer uma analogia da monumentalidade, “na maioria das vezes, objeto de percepção distraída” (VATTIMO, 2002, p. 83), com a experiência religiosa subjacente às manifestações culturais e que são objeto de proteção jurídica, ao serem definidas como “bens imateriais”.

Muitas dessas manifestações culturais têm um “pano de fundo” religioso que configura a identidade dessa coletividade, o que há de ser reconhecido. Reconhecimento que não pretende um “enraizamento” religioso como uma única alternativa autêntica de valorização da cultura popular e muito menos sublinhar essas raízes religiosas como uma retomada tradicionalista dos contornos fortes do religioso, em conflito com o contexto democrático, secular e laico. Tais manifestações estético-culturais frequentemente expressam uma experiência religiosa. Os bens imateriais são manifestações coletivas, populares e não assinadas, que resistiram ao longo dos tempos.

Como nem sempre os bens imateriais trazem explicitamente as marcas de sua origem religiosa, apenas ressaltamos uma espécie de “fundo musical” religioso dessas produções culturais. Esse “fundo musical” vago e difuso, porém, permitiu-lhes um efetivo vínculo na vida cotidiana de uma coletividade. O estabelecimento desse vínculo torna inevitável uma desvalorização e enfraquecimento do religioso institucional ou dogmático por seu aspecto sociocultural e “folclórico”. O problema da folclorização não é a sua possível “redução” turística e comercial, o que seria uma contradição com o que se disse antes a respeito do valor da ornamentalidade e do “desenraizamento” cultural. O que se pretende aqui é o paradoxo de uma manifestação sociocultural que, num contexto secular e plural, traz como novidade uma emancipação pelo reconhecimento da especificidade de seu espetáculo turístico e comercial; que não se configura numa mera encenação estética, irrelevante para a vida cotidiana de uma coletividade; pois, nesse caso, não faria sentido o “tombamento” dessa singular manifestação cultural.

Esse processo de tombamento indicaria um caminho de “superação” e de inversão da consciência estética moderna — e de sua arte aurática — por uma compreensão do valor cultural de uma arte de fundo mítico-religiosa na precariedade de uma específica contingência histórico-social. Diferenciando-se da citação inicial de Vattimo, não se encontra, nessa situação específica, uma divisão de horários entre o religioso e o estético, mas ambos se fundem como manifestações simbólicas coletivas que elaboram sínteses culturais de cunho religioso independentemente de chancelas institucionais e dogmáticas.

Resguardando o caráter comunitário da experiência religiosa, proporíamos que a expressão “bens imateriais” é, de maneira especial, uma redescrição democrática e “estética” da esfera religiosa. Redescrição que libertaria a religião de sua ênfase institucional e dogmática para assumir uma condição estético-cultural. Assim, tais construções estético-religiosas estariam, além disso, em conformidade com a literatura em sua possibilidade e abertura para sempre novas redescritões metafóricas, numa espécie de “panteísmo romântico” (RORTY; VATTIMO, 2006, p. 106), para usar as palavras de Rorty, interlocutor do pensador italiano.

Com a laicidade — fruto da secularização inaugurada pela *kénosis* — há um esvaziamento da obsessão religiosa pela onipotência divina e, sobretudo, pelo autoritarismo eclesiástico. A secularização moderna fez a separação entre religião e Estado, reduzindo a religião à esfera privada. Em nossos dias, vemos que as instituições religiosas são apenas uma das vozes que compõem a sociedade civil. Daí a leitura positiva de Rorty e Vattimo quanto ao que seria um “elogio” de Nietzsche à herança cristã, a sua afirmação de que “a democracia é o cristianismo tornado natural” (RORTY; VATTIMO, 2006, p. 99). Independente, no entanto, do aspecto institucional do religioso, há de se reconhecer que essas manifestações culturais do religioso participam da diversidade cultural de nosso povo. Esses grupos estético-culturais, apesar de nem sempre estarem organizados institucionalmente, devem ter uma “proteção jurídica” de sua produção simbólica, em boa parte das vezes, de “fundo religioso”.

A fruição distraída, monumental e ornamental do religioso parece ser uma chance especial de retomada do vínculo entre arte e mundo em nossa condição atual de metáforas não hierarquizadas, entre os diversos saberes e de valorização de eventos ordinários e cotidianos. Uma tarefa que Vattimo, no artigo *O fim da filosofia na idade da democracia*, não considera própria ao tecnicismo filosófico, já destituído de sua “verdade” soberana. Essa tarefa exigiria a figura de um novo intelectual: “não cientista, não técnico, mas algo mais parecido com o padre ou o artista; padre sem hierarquia, porém, e talvez artista de rua” (VATTIMO, 2005, p. 143). A cultura popular tem sido um fruto maduro de pessoas anônimas — religiosos sem-clero e artistas sem-teatro —, que são os agentes mais diretamente envolvidos com o entrelaçamento pragmático de experiências histórico-culturais, na “tentativa de fazer de suas vidas obras de arte” (RORTY, 1999, p. 204). São eles os novos “antropólogos” de nosso tecido sociocultural, que produzem as novas metáforas construtoras de sentido (*logos*) comunitário, ajudando, de acordo com Vattimo, “na criação de modos sempre novos de (uma coletividade) entender-se” (VATTIMO, 2005, p. 143).

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Random House, 1988.
- COUTINHO, C. N. *Hegel e a democracia*. Conferência apresentada no Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, em 13 de junho de 1997.

Disponível em: <http://www.iea.usp.br/iea/textos/coutinhohegel.pdf>. Acesso em: 21-10-2009.

157

- DEBORD, G. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black & Red, 1983.
- DOTOLO, C. *La teologia fondamentale davanti alle sfide del “pensiero debole” di Gianni Vattimo*. Roma: LAS, 1999.
- KRELL, D. F. *The Tragic Absolute: German Idealism and the Languishing of God*. Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
- GADAMER, H. G. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- HEGEL, G. W. F. *O mais antigo Programa Sistemático do Idealismo Alemão*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.
- GIL, M. L. La hermenéutica del arte de Gianni Vattimo a la luz de Nietzsche y Heidegger. In: *Perspectivas Nietzscheanas*, nº. 3 (1994), 43-52.
- RICOEUR, P. *Leituras 3 - As Fronteiras da Filosofia*. São Paulo: Loyola, 1996.
- RORTY, R. Freud e a reflexão moral. In: *Ensaio sobre Heidegger e outros escritos filosóficos 2*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, 193-219.
- RORTY, R.; VATTIMO, G. *O Futuro da Religião – solidariedade, caridade e ironia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.
- VATTIMO, G. *Para Além da Interpretação – O significado da hermenêutica para a filosofia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.
- _____. *Depois da Cristandade*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.
- _____. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- _____. O belo como experiência comunitária. In: PAIVA, R. (org.). *O retorno da comunidade*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- _____. O fim da filosofia na idade da democracia. In: PECORARO, R. *Nihilismo e (pós)modernidade: Introdução ao “pensamento fraco” de Gianni Vattimo*. São Paulo: Loyola, 2005.
- _____. *O fim da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Poesía y ontología*. Valencia: Universidad de Valencia, 1993.

