



COLLOQUIUM

Revista Multidisciplinar de Teologia

Ano III, nº 1, 2018

ISSN: 2448-2722



Editorial

É com grande satisfação que brindamos os nossos leitores com mais um número da **Colloquium: Revista Multidisciplinar de Teologia**. A título de reiteração, a Colloquium é um periódico acadêmico vinculado à Faculdade Batista do Cariri (FBC) que publica textos, fruto de pesquisas na área de Teologia e de outras matrizes epistêmicas que estabeleçam diálogo com o saber teológico. Com isso, pretende-se não apenas fomentar a produção teológica no país, mas estabelecer um ambiente propício ao diálogo e ao debate entre a Teologia e outros campos do conhecimento.

O presente volume traz uma seleção de textos que estabelecem uma relação entre a Teologia e a Arte nas suas mais variadas manifestações. Os dois primeiros artigos promovem a interface entre a reflexão teológica e a literatura. Primeiramente, Antônio Francimar da Silva Lima analisa a dicotomia entre doutrina e prática à luz do conto *Frei Genebro* de Eça de Queiroz. Na sequência, Diego Pereira de Andrade promove um diálogo entre o livro de Eclesiastes e o romance *A náusea* do escritor francês Jean Paul Sartre. A cultura de massa (internet) é avaliada à luz dos princípios bíblicos no artigo de autoria de Ercácio Nunes. No quarto artigo, Romeu Sátiro Feitosa e Carlos Alberto Bezerra estabelecem a relação entre a Teologia e as artes plásticas a partir de uma análise apologética da pintura *O grito* de Edvard Munch. Por fim, José da Cruz Lopes Marques, em sua análise da noção de fé cristã a partir do filme *A festa de Babette* do cineasta Gabriel Axel, promove o diálogo entre Teologia e Cinema. Fechando esta edição, temos a resenha da obra *Beleza* de Roger Scruton, elaborada por Fares Camurça Furtado.

Aproveitamos para felicitar a todos aqueles que contribuíram para a realização deste número e desejamos aos nossos leitores uma experiência enriquecedora a partir dos trabalhos aqui compartilhados.

Dr. José Marques

Editor Geral



AS FLAGRANTES CONTRADIÇÕES ENTRE DOCTRINA E PRÁTICA NO CONTO FREI GENE BRO, DE EÇA DE QUEIROZ

The flagrant contradictions between doctrine and practice in
the tale Frei Genebro, by Eça de Queiroz

Antônio Francimar da Silva Lima*

A
R
T
I
G
O



* Bacharel em Teologia pelo Seminário Batista do Cariri em 2001 e pela Universidade Metodista de São Paulo em 2016, graduado em Letras pela Universidade do Pernambuco em 2015, Especialização em Literatura Comparada pela Universidade Dom Bosco em 2015, e Mestrado em Literatura Comparada em 2019 pela Universidade Federal do Ceará.

RESUMO:

O conto queirosiano reflete o paradoxo entre boas e más obras praticadas no âmbito cristão. Frei Genebro é o ator do conto e se manifesta como uma personagem complexa que se metamorfoseia ao longo do texto, ora praticando obras de caridade cristã ora agindo como um possuído pelo demônio. A natureza e a cidade são construídas no conto a partir de uma visão idílica para reforçar a personalidade disfarçada do santo Frei, e tentar enganar o leitor a não enxergar claramente quem é o verdadeiro Genebro. O conto se revela abaixo da superfície, e lá apresenta a verdade sobre religião, boas obras e justiça divina.

PALAVRAS-CHAVES: Frei Genebro, Eça de Queirós, Conto, Religião, Desfaçatez, Personagem.

ABSTRACT:

The Queirosian tale reflects the paradox between good and bad works practiced in the Christian realm. Frei Genebro is the actor of the story and manifests itself as a complex character that metamorphoses throughout the text, sometimes practicing works of Christian charity and acting as one possessed by the devil. Nature and the city are built on the tale from an idyllic vision to reinforce the disguised personality of the Holy Friar, and try to deceive the reader not to see clearly who the true Genebro is. The tale reveals itself below the surface, and there it presents the truth about religion, good works, and divine justice.

KEY WORDS: Frei Genebro, Eça de Queirós, Tale, Religion, Impudence, Character

INTRODUÇÃO

Uma pessoa religiosa sempre causa admiração. Os feitos e palavras de um “santo” trazem serenidade e paz aos que veem e ouvem; pelo menos é essa impressão que a igreja quis que tivéssemos dos seus santos. O conto de Eça de Queirós, *Frei Genebro*, revela essa estupefação ante a santidade de dois heróis católicos, São Francisco de Assis e outro mais santo ainda, Frei Genebro. Contudo, as obras do Frei não se coadunam às suas práticas, visto que Genebro é capaz de obras hercúleas em nome de Deus, e ao mesmo tempo operar obras diabólicas. Harmonizar a vida e a doutrina não é uma tarefa fácil, pois a religião tem um potencial de esconder as reais intenções dos homens e manifestar ao som de trombetas as obras mortas dos “piedosos”.

O artigo se dividirá em três partes, sendo a primeira uma análise do tempo e espaço no conto, os quais são desenhados pelo autor para iludir o leitor e criar nele a paisagem idílica e bucólica típica dos lugares celestes onde os santos costumam atuar. A segunda parte trata das personagens do conto, sobretudo, a imagem do Frei Genebro que oscila entre santo e demônio. Por fim, será feito um apanhado da teoria da ponta do iceberg de Hemingway para demonstrar a construção do conto como uma história alicerçada mais no não-dito do que no explícito, e revelar a verdade por trás de Frei Genebro.

1 – TEMPO E ESPAÇO COMO ARTIMANHA DE ENGANO E ILUSÃO PARA O LEITOR

O espaço do conto, segundo Massaud Moisés, é sempre restrito. Portanto, a “unidade de ação corresponde a unidade de espaço” (MOISÉS, 1967, p. 17), sendo assim, o autor que não seguir a limitação do espaço, incorre em uma de duas opções, ou ele pretende fugir de sua condição de conto ou o deslocamento do espaço serve para realçar o conflito e preparar a cena em que os pormenores darão valor a cena. No conto *Frei Genebro*, o espaço ocupa a segunda categoria de Moisés, já que se passa (subentende-se) no mosteiro, nas coortes, vilarejos, presídios, no campo aberta onde os porcos são (des)protegidos, na cela do Frei Egídio e não somente em um único ambiente. No entanto, todos os espaços projetados são ilusórios, ou seja, servem ao propósito de

ajudar a compor o personagem Frei Genebro de tal maneira que ele pareça um santo medieval.

O conto já inicia tentando conduzir o leitor para uma ilusão relacionada ao tempo dos santos, ao dizer que essa história se passa em uma época em que “vivia, na sua solidão das montanhas da Úmbria, o divino Francisco de Assis” (QUEIROS, 2002, p. 2), o que remete a um tempo de pureza e castidade cristãs. São Francisco é um Santo canonizado pela Igreja Católica que tinha a virtude de defender a natureza – o espaço em que transcorre as cenas do conto. Logo em seguida, o espaço bucólico é usado para retratar uma alma pura (mais santa que Francisco de Assis) que vivia em constante limpeza do espírito:

Pela abundância e perpetuidade da Oração, ele arrancava da sua alma as raízes mais miúdas do Pecado, e tornava-a limpa e cândida como um desses celestes jardins em que o solo anda regado pelo Senhor, e onde só podem brotar açucenas. (p. 2)

A alma do Frei Genebro é como um desses celestes jardins em que o solo anda regado pelo Senhor, uma clara referência ao jardim do Éden, lugar concebido, na Bíblia, sem pecado, onde se lê:

E plantou o Senhor Deus um jardim no Éden... Do solo fez o Senhor Deus brotar toda sorte de árvores agradáveis à vista e boas para alimento... E saía um rio do Éden para regar o jardim... tomou, pois, o Senhor Deus ao homem e o colocou no jardim do Éden para o cultivar e o guardar (BÍBLIA, 2009, Genesis 2:7-10, 15)

O tempo do Frei Genebro é dito ainda ser:

Nessas idades [*em que*] os anjos ainda viajavam na terra, com as asas escondidas, arrimados a um bordão, muitas vezes, trilhando uma velha estrada pagã ou atravessando uma selva, ele encontrava um moço de inefável formosura, que lhe sorria e murmurava: Bons-dias, irmão Genebro!

A referência aos anjos retoma novamente aos tempos bíblicos em que os personagens interagiam constantemente com anjos, já que essa era a maneira de Deus se comunicar com os homens. São várias e constantes as aparições de anjos nas histórias bíblicas, como o anjo que expulsou Adão e Eva do Éden, o anjo que apareceu a Abrão e comunicou o nascimento de um filho, Isaque, ou ainda os anjos que socorreram Ló da cidade de Sodoma e Gomorra, antes desta ser incinerada; A aparição do anjo Gabriel que

anunciou o nascimento de Jesus, e, ainda outras durante todo o Novo Testamento. Contudo, a teofania (aparição de anjos) foi abandonado com a vinda de Cristo e o fechamento do Cânon Bíblico (os livros do Novo Testamento) segundo a doutrina cristã. Por isso, a época de Frei Genebro não havia mais a intervenção angelical, já que pertence ao período medieval depois de Cristo, sendo antes uma tentativa de enganar o leitor e criar uma atmosfera de mais santidade e exclusividade do Frei.

A natureza também coopera com a ilusão ao se apresentar idílica aos olhos do leitor. Quando Frei Genebro vai visitar o Ermitão Egídio, se depara com a cena de uma natureza sem pecado onde “era doce a larga sombra dos castanheiros e a relva que lhe refrescava os pés doridos. A meia encosta, numa rocha onde se esguedelhavam silvados, sussurrava e luzia um fio de água” (p. 2), que serve para matar a sede. Dali ele segue agradecendo a Deus por essa natureza e os seus bens exuberantes.

Ao chegar à casa do irmão Egídio descobre-se que o velho ermitão mora numa “choça rude” (p. 3), mais parecia uma caverna natural, pois era composta de um “telhado de colmo que lascas de pedra seguravam”, de maneira que a impressão que se tem é a de que o velho Egídio mora na natureza, a ponto de dormir no chão e se cobrir com as folhas (p. 3), e esse é o momento em que a natureza mostra a sua face mais selvagem, isto é, de um velho entregue a sua própria sorte e morrendo em uma caverna como um animal sem condições de caçar; no entanto, a situação se reverte de santidade já que o jejum prolongado faz parte da religião e alimenta a alma, mesmo que mate o corpo, uma clara alusão ao maniqueísmo praticado pelos monges medievais.

Já no final da vida de Genebro ele relembra uma mensagem de São Francisco em que é reforçado essa noção de espaço idealizado:

Contemplou (sic) o céu que clareava, escutou as andorinhas que, na frescura e silêncio, começavam a cantar sobre o beiral do telhado, e, sorrindo, recordou uma manhã, assim de silêncio e frescura, em que, andando com Francisco de Assis à beira do lago de Perusa, o mestre incomparável se detivera ante uma árvore cheia de pássaros e, fraternalmente, lhes recomendara que louvassem sempre o Senhor! ‘Meus irmãos, meus irmãos passarinhos, cantai bem o vosso Criador, que vos deu essa árvore para que nela habiteis, e toda esta limpa água para nela beber, e essas penas bem quentes para vos agasalharem, a vós e aos vossos filhinhos!’

E mesmo após a morte do Frei, o espaço celeste continua sendo tão divino quanto o terrestre. A morte de Genebro é descrita em analogia à de Lazaro, personagem de uma

história Bíblica contada por Jesus, o qual viveu em extrema miséria, jogado à porta de um homem rico, mas após a sua morte é carregado por anjos e levado em cortejo para o céu, o seio de Abraão (Lucas 16). Frei Genebro tem esse mesmo tratamento e se impressiona com o lugar para onde vai:

Era um espaço sem limite, sem contorno e sem cor. Por cima começava uma claridade, subindo espalhada à maneira duma aurora, cada vez mais branca, e mais luzente, e mais radiante, até que resplandecia num fulgor tão sublime que nela um sol coruscante seria como uma nódoa pardacenta (p. 6)

A natureza e a cidade, no entanto, podem ser cruéis e palco para as maiores selvagerias. A missão evangélica de Genebro se revela no cuidado com os que sofrem, não apenas fisicamente, mas também de consciência pela culpa, e no cuidado dos leprosos e bandidos. Durante o inverno, ele se compadecia dos mendigos e entregava sua túnica e suas alpercatas, e mesmo que os comerciantes e os abades lhe vestissem, ele acabava por entregar sua roupa ao primeiro esfarrapado que visse. Ele furtava a prataria da igreja para pagar as dívidas dos infelizes e pressionava os comerciantes e padeiros a dar comida aos que não tinham como comprar.

No entanto, a cena mais brutal é aquela em que Frei Genebro decepa a perna de um bacorinho para satisfazer a vontade do irmão Egídio. Nesse ponto, o espaço idílico é salpicado de sangue em um ato de extrema crueldade, o qual cobrará sua conta somente no juízo final.

Dessa forma, o tempo e espaço servem ao propósito de configurar o conto num ambiente místico e espiritual, onde os santos não comentem falhas. O leitor é conduzido a pensar que nesse lugar quase celestial tudo que é feito pelos santos homens pode ser perdoado, já que os atos nobres são mais importantes do que os deslizes.

2 - A DESFAÇATEZ DE UMA PERSONAGEM RELIGIOSA

Frei Genebro era um religioso, membro de uma das ordens mais respeitadas do século XI, a ordem dos Franciscanos. Genebro tornou-se um devoto discípulo de Francisco de Assis, o qual pregava o amor pela natureza como base fundamental da sua ordem. Francisco de Assis galgou um patamar de espiritualidade esotérica a tal ponto que ele conversava com os animais; como se verifica nas lembranças de Genebro de uma mensagem de São Francisco aos pássaros:

Meus irmãos, meus irmãos passarinhos, cantai bem o vosso Criador, que vos deu essa árvore para que nela habiteis, e toda esta limpa água para nela beber, e essas penas bem quentes para vos agasalharem, a vós e aos vossos filhinhos! (p. 6)

Genebro é descrito como o aluno que superou o mestre a tal ponto de que em “toda a Itália se louvava a santidade de Frei Genebro” (p. 2), uma vez que ele “completara a perfeição em todas as virtudes evangélicas”, (p. 2) de maneira que “já não temia o Tentador” devido aos vinte anos de claustro. Ele era ileso às tentações e podia resistir com o sacudir das mangas do hábito. A doutrina e a prática são dissociadas na vida do nobre Frei, pois ele começa a cair nos pecados que tanto acreditava ser capaz de resistir, sendo o capital, o próprio *orgulho*. Frei Genebro se enclausura 20 anos para vencer o Tentador, e ao final acredita que o fez, contudo na prática ele se tornou diabólico em cometer os maus tratos ao leitão. Ele acredita estar imitando o exemplo de Cristo que resistiu o Tentador depois de 40 dias e 40 noites em jejum e claustro, já Genebro passou 20 anos.

Frei Genebro é uma personagem complexa que se desenvolve e modifica ao longo do conto. No início são louvadas suas virtudes, apesar de implicitamente acusa-lo ironicamente de orgulhoso: “Na sua humilíssima humildade não se considerava nem o igual dum verme”, “Pela abundância e perpetuidade da Oração” (p. 2); em seguida é revelado sua crueldade para com os animais, que são considerados na sua ordem criaturas de Deus e merecedoras de respeito.

Segundo Candido, as personagens podem se agrupar em dois tipos, de acordo com a sua complexidade:

1) Como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério. (PUC-RIO, p. 192)

Assim se comporta Frei Genebro, um poço profundo. Ora é capaz de operar ações de caridade para os seus semelhantes, ora pode protagonizar um gesto de crueldade que nunca mais será apagado ou perdoado na eternidade. Genebro faz parte do que é chamado de “*personagens redondas* (ou *esféricas*), em oposição às *planas*, são seres fictícios de alta complexidade.” (PUC-RIO, 2002, p. 197); esses personagens *evoluem* ao longo da

narrativa, em um processo de mudanças que segue do início ao fim do enredo, diante do apreciador da narrativa.

O ser angelical do início do conto se metamorfoseia em um animal selvagem espreitando um leitão indefeso. Tudo começa pela compaixão de Genebro pelo amigo enclausurado Egídio, o qual deseja ardentemente comer carne, mas pensa que isso pode ser um pecado. O Frei não apenas dissipa suas dúvidas, mas providencia a carne para o amigo. Genebro lembra que na vinda para a choupana do amigo encontrou com um porqueiro pastor que cuidava de um rebanho, mas que dormia profundamente. Frei Genebro ao ver o pastor dormindo “pensou nos lobos e lamentou o sono do pastor descuidado” (p. 2), mas agora ele se torna um lobo para devorar com requintes de crueldade o leitão. A investida de Genebro é descrita como um animal selvagem que ataca sua presa:

Arregaçando as mangas do hábito, e mais ligeiro que um gamo, porque era aquele um serviço do Senhor, correu pela colina, até aos densos castanheiros onde encontrara o rebanho de porcos. E aí, andando sorrateiramente de tronco para tronco, surpreendeu um bacorinho desgarrado que focava a bolota, desabou sobre ele e, enquanto lhe sufocava o focinho e os gritos, decepou, com dois golpes certos do podão, a perna por onde o agarrara. (p.4)

O Zoomorfismo também está presente no santo ermitão Egídio quando vê a carne assada, o qual “tremia e se babava de gula... com a sua voracidade e tão carnal apetite”. (p. 4). O fragmento serve para revelar a natureza selvagem em meio a toda a santidade descrita. O autor deixa claro que a intenção de Genebro era parecer com o Mestre Jesus, que não tinha um abrigo; além de descrevê-lo como alguém que vivia como “os bichos do mato”, que não tem um covil para se abrigar.

Frei Genebro também é cheio de paradoxo, já que faz o bem evangélico com recursos que o evangelho condena, como se vê na cena em que ele age, à moda Robin Wood, de roubar dos ricos para dar aos pobres, ou ainda roubar a igreja para sanar as dívidas dos infelizes,

Para remir servos que penavam sob um amo fero, penetrava nas igrejas, arrancava do altar os candelabros de prata, afirmando, jovialmente, que mais apraz a Deus uma alma liberta que uma tocha acesa. Cercado de viúvas, de crianças famintas, invadia as padarias, os açougues, até as tendas dos cambistas, e reclamava imperiosamente, em nome de Deus, a parte dos deserdados. (p. 5)

A lista de pecados do santo é enorme e envolve orgulho, extorsão (quando saqueia os comerciantes e quando não se importa com o pastor de porcos que terá que arcar com o prejuízo do bacorinho), mentira (mesmo que mentia santamente), falta de cuidado com o corpo e roubo. Todos esses pecados são escondidos atrás do hábito de Frei e as práticas caridosas que este fazia.

3 – A VERDADE ABAIXO DA PONTA DO ICEBERG

O conto é uma história, normalmente, curta (menor que um romance), em prosa, seja uma ficção ou a realidade (LIMA, 1958, p.12) no qual repousa verdades veladas, isso porque “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89). De acordo com Piglia, a história aparente e visível no conto não é a verdadeira, antes esconde outra abaixo da superfície, portanto,

A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. (PIGLIA, 2004, p. 89)

Ainda segundo Piglia em sua segunda tese sobre o conto, “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2004, p. 90). Sendo assim, o leitor de contos só poderá afirmar que entendeu o texto se descobrir a história secreta. A autora lança mão da teoria do iceberg de Hemingway em que “o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, p. 91). O conto de Eça, Frei Genebro, conduz o leitor nesse processo de esconder as reais atitudes e motivações do Frei, além de construir uma imagem que será revelada somente quando entra a ação.

A leitura do conto é moralizante, e realça, pelo menos 3 verdades. A primeira é que a religião pode esconder motivações erradas em práticas certas. O claustro é uma prática que visa a santidade do fiel católico e está inspirado nos longos retiros que os santos da Bíblia fizeram (como Moisés, Eliseu, Jesus, João Batista, Paulo). Contudo, Frei Genebro usou como ferramenta de orgulho próprio ao passar 20 anos, pois o resultado de tudo isso não causou a transformação esperada, já que ele cometerá pecados mais graves do que aqueles que não experimentaram dessa prática, como o porqueiro que dorme sossegado.

A religião, também, pode desculpar as práticas más por meio da operação de muitas boas obras, como se revela na atitude do Frei em conduzir pessoas pobres para saquear ou extorquir comida dos comerciantes, assim, a violência, o roubo e a extorsão e o orgulho são desculpados com as boas obras de alimentar e vestir os necessitados. Ainda, o ato de crueldade contra o animal e a indiferença com o porqueiro são perdoados pela obra de alimentar e saciar o desejo do moribundo irmão Egídio.

Contudo, a justiça divina ou a verdadeira religião não perdoa pequenas falhas mesmo tendo operado coisas grandes em nome do evangelho. Primeiramente, Genebro tem a visão de uma mão sobre ele, que entende ser a mão de Deus, mas não sabe ao certo tratar-se de juízo ou de misericórdia. O episódio lembra a mão misteriosa que apareceu no banquete de Belsazar, rei da babilônia, e escreveu a frase que somente Daniel pode decifrar: “MENE, MENE, TEQUEL E PARSIM” (Daniel 5:25-28) ou seja “MENE: Contou Deus o teu reino e deu cabo dele. TEQUEL: pesado foste na balança e achado em falta.” Quando Genebro morre, ele é conduzido para o paraíso, onde será julgado. A expectativa celeste é de que ele seja conduzido diretamente para o céu sem ter que passar pelo purgatório. A cena do julgamento não se parece cristã, antes se aparenta mais com a mitologia egípcia, em que dois pratos de balança são apresentados, e onde serão depositadas as boas e más obras da pessoa. Genebro vê o prato das boas obras descer de tantas boas obras, e os anjos se rejubilam com tanta obra. Até que o prato da injustiça começa a pesar por algo pequeno que cai nele, a ponto de ser mais pesado do que todas as obras de justiça de Genebro. Quando eles olham para dentro do prato está um bacorinho se esvaindo em sangue por causa de uma perna decepada, daí em diante a justiça é feita, e Genebro despenca para o purgatório.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eça de Queiroz criou um personagem religioso capaz de revelar as contradições entre fé e prática que o hábito pretende ocultar. O conto do Frei Genebro, um santo católico medieval, discípulo de São Francisco, conseguindo, no entanto, superar o mestre em piedade, já que viveu em jejum por 20 anos. Contudo, a vida do santo não condiz com a sua pregação, como se percebe a partir da teoria da ponta do iceberg de Hemingway, que indica que o conto apresenta uma história que oculta uma verdade mais profunda. No caso do Frei Genebro, todos os recursos para descrever a natureza e o cenário medieval e

bíblico (em que os anjos ainda aparecem para os humanos), servem para ludibriar e tirar a atenção das reais ações do pseudo santo.

Os pecados do Frei são contados com a desculpa das boas intenções; há uma profunda e irresistível força no pecado, a ponto de seus atores se verem enganados e escravos de suas ações, e para compensar seus erros são praticadas “boas obras”. Frei Genebro não sente remorso em decepar a perna de um bacorinho para alimentar seu asceta companheiro; não julga errado roubar os ricos para dar aos pobres (mesmo que o oitavo mandamento proíba). O pecado tem uma força muito poderoso sobre os seres humanos.

O juízo final é uma ideia cristã muito difundida na Teologia, mas não é exclusivo dos cristãos, já que quase todas as religiões têm uma versão para ela. No conto queirosiano, o juízo final é descrito com elementos cristãos (anjos e inferno) e egípcios (dois pratos de uma balança). Mas no final, a verdade reaparece e indica que não adianta boas intenções nas ações, ou seja, boas intenções não reparam obras más. Toda pseudo piedade do Frei foi contrabalanceada pela perna do bacorinho.

REFERÊNCIAS:

BÍBLIA SAGRADA. **Tradução de João Ferreira de Almeida**. 2ª Ed. Barueri – SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

LIMA, Alceu Amoroso. **A evolução do conto no Brasil**. in: Curso de conto, Rio: A.B.L. 1958

MOISÉS, Massaud. **A criação Literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das letras, 2004

PROPP, Vladimir L. **Morfologia do conto maravilhoso**. São Paulo: Forense Universitária, 2001, disponível em

< <http://www.historias.interativas.nom.br/lilith/aula/leitura/vladimirpropp.pdf>> acesso em dezembro de 2014.

PUC – RIO. **As personagens**. Disponível em < https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9582/9582_7.PDF> acesso em 2018

QUEIRÓS, Eça. **Frei Genebro**. Belém: NEAD - Núcleo de Educação a distância. 2002 disponível em <http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit_online/eca10.pdf> Acesso em agosto de 2018.



UM ENCONTRO DE SARTRE COM O QOHELET: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A NÁUSEA E O ECLESIASTES

When Sartre meets the Qohelet: an comparative analysis between The Nausea and The Ecclesiastes

Diego Pereira de Andrade*



* Graduando em Teologia pela Faculdade Batista do Cariri (FBC). Pós-graduando em Apologética pela FBC.

RESUMO:

O que o pensamento existencialista sartreano tem a ver com Ecclesiastes? O presente artigo tem por objetivo fazer uma análise geral do romance *A Náusea*. Em seguida, selecionar e explicar os principais temas abordados na obra e, por fim, fazer uma análise comparativa com o livro sapiencial de Ecclesiastes, procurando identificar as aproximações e distanciamentos entre Jean Paul Sartre e o *Qohelet*¹.

PALAVRAS-CHAVE: Sartre, existencialismo, sentido da vida, literatura comparada, Ecclesiastes.

ABSTRACT:

.What does Sartrian existentialist thinking have to do with the Ecclesiastes? This article aims to make a general analysis of the novel *Nausea*. Then select and explain the main themes covered in the work and, finally, make a comparative analysis with the relevant book of Ecclesiastes, trying to identify what the approximations and distances between Jean Paul Sartre and Qohelet are.

KEY-WORDS: Sartre, existentialism, meaning of life, comparative literature, Ecclesiastes.

1 - INTRODUÇÃO

O Existencialismo tem grande influência na sociedade e cultura mundial. Isto é explicitado no filme *Batman Begins* (2005) quando Rachel Dawes, representada por Katie Holmes, fala para Bruce Wayne, estrelado por Christian Bale, num contexto de reencontro em que este estava com muitas mulheres: “Não é o que você é por dentro e sim o que você faz que define você”. Esta é uma frase impactante e de grande efeito nos telespectadores. Contudo, sem perceber, milhões de pessoas que assistiram ao filme e gostaram desta frase, sequer perceberam que ela é um eco do que Jean Paul Sartre (1970) diz em *O Existencialismo é um humanismo*: “O homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo” (p.4). Isto não é apenas uma coincidência, é uma declaração explícita de uma ideia que o diretor quer passar aos telespectadores, sendo uma clara evidência de que muito do que absorvermos da mídia e da cultura está permeada de filosofias que retratam e formam uma cosmovisão pública¹.

De fato, não é possível viver sem uma cosmovisão e ela pode ser observada nas obras literárias. Este é o benefício de se analisar a obra *A Náusea*, visto que Sartre não somente é um grande filósofo, mas também um grande literato. Suas obras lhe renderam o prêmio Nobel em 1964, embora ele o tenha recusado. Como literato e filósofo, ele também deixa explícita ou implicitamente sua visão de mundo marcada em seus livros. Por isso, o objetivo deste artigo é analisar a obra primeira do próprio Jean Paul Sartre, *A Náusea*, para identificar a sua visão de mundo na época de então. Após isso, uma breve comparação com o livro de Eclesiastes será feita, mostrando como os temas na obra podem ser teologicamente discutidos.

2 - VIDA DE SARTRE

Uma cronologia básica da vida e obras de Sartre pode ser retirada do livro de Strathern (1999). Nela, pode ser observado que *A Náusea* foi a primeira obra desse

¹ Sire (2017b) trabalha a ideia de cosmovisão pública, entre outras coisas, com o sentido de sistemas mais ou menos coerentes e consistentes de compreensão da realidade – teísmo, deísmo, panteísmo, naturalismo, existencialismo etc – que caracterizam períodos históricos ou sociedades inteiras, embora não sustentadas necessariamente da mesma forma por qualquer indivíduo dentro dessa sociedade.

pensador e lhe trouxe fama como revelação de um escritor de grande talento. Em 1905 nasce Jean-Paul Sartre, em Paris. Um ano depois morre seu pai. Em 1917, a mãe de Sartre casa-se com Joseph Mancy. E eles mudam-se para La Rochelle. Em 1920, Sartre volta a Paris e em 1924 entra para a Escola Normal Superior. Em 1929 conhece Simone de Beauvoir e conclui em primeiro lugar a graduação em filosofia.

Em 1938, sua fama dá início com a publicação de *A Náusea*. No ano seguinte, publica *Esboço de uma Teoria das Emoções*, sua primeira obra filosófica da maturidade. Neste mesmo ano começa a Segunda Guerra Mundial, em que, convocado pelo exército, serve numa unidade do serviço meteorológico. Torna-se prisioneiro de guerra até 1941, quando é, então, liberto e volta à França.

Em 1943, ele publica *O Ser e o Nada*, sua primeira obra filosófica importante. Em 1944, começa a publicar a revista *Les Temps Modernes*. Em 1945, além de ser o fim da guerra é quando ele publica *O existencialismo é um humanismo* como resposta às críticas feitas a *O Ser e o Nada*. Tem início para o filósofo existencialista um período de fama crescente como figura maior do existencialismo.

Em 1952, torna-se marxista e adere ao Partido Comunista. Em 1960, publica a *Crítica da Razão Dialética* e em 1964 publica sua autobiografia *As Palavras*. Neste período, ele ganha o Nobel de Literatura, mas o recusa. Em 1980, morre Sartre, em Paris, aos 74 anos e seu funeral transforma-se numa manifestação pública. Desde sua primeira obra, o proeminente filósofo ateu já mostra sinais de seu forte ateísmo e da sua visão da absurdidade da vida. Isto ficará mais claro na medida em que *A Náusea* for sendo destrinchada.

3 - A NÁUSEA

A Náusea pode ser caracterizada como um romance. Segundo Daniela Diana (2017), professora licenciada em Letras, romance é “a forma literária pertencente ao gênero narrativo e que apresenta uma história completa composta por enredo, temporalidade, ambientação e personagens definidos de maneira clara (DIANA, 2017)”. É uma narrativa longa com personagens variados. Dentro do gênero romance, pode-se especificar ainda mais a obra como sendo do tipo romance realista por ser uma crítica social e apresentar “a crueza dos personagens, sem maquiagem e sem idealismo” (DIANA, 2017). A diferença, porém, do romance realista para o romance naturalista e

romance modernista é muito tênue, uma vez que o naturalista “aponta os aspectos patológicos dos personagens e suas características irracionais” (DIANA, 2017), e o modernista é uma revolução, um protesto e forte crítica às convenções sociais. Poder-se-ia dizer ainda que *A Náusea* é um romance filosófico (SIRE, 2017) no qual as ideias desempenham um papel intenso.

A obra é dividida em dias, começando com um pós-escrito que apresenta o tipo de livro que Roquentin desejava escrever, ou seja, algo que o fizesse lembrar seu passado. Não um passado distante, muito menos um livro qualquer. Uma história, mas não um livro de história. Algo que fosse belo e duro “(...) como aço e que fizesse vergonha às pessoas da sua existência” (SARTRE, 2005, p. 190). Um livro, um diário, pois para ele, “(...) o melhor seria escrever os acontecimentos do dia-a-dia (...) não deixar escapar as diferenças de pormenor. Os fatos miúdos, mesmo quando parecem insignificantes e, sobretudo, ordená-los” (SARTRE, 2005, p. 6). Seu diário inicia-se no dia 29 de Janeiro de 1932, uma segunda-feira. Roquentin não pensava inicialmente em escrever um diário. Ele era um historiador procurando descrever o passado do marquês De Robellon. Para tanto, depois de ter viajado pela Europa Central, pelo Norte da África e pelo Extremo Oriente, ele se estabelece em Bouville, uma cidade fictícia na França, para concluir suas pesquisas históricas sobre este marquês que viveu no século XVIII.

Em meio à pesquisa da vida do marquês, Roquentin descreve detalhadamente as coisas ao seu redor. Ele observa tudo: bares, cafés, museu, ruas, jardins, biblioteca, pessoas, relacionamentos. À medida que o protagonista observa os detalhes da vida, ele se aborrece com a rotina monótona e sem sentido. A falta de sentido nas coisas, pessoas e nele mesmo traz para ele uma náusea, um enjoo.

Essa náusea não é apenas expressa pelo protagonista quando ele diz:

Então a Náusea acometeu-me, deixei-me cair no assento, nem sequer já sabia onde estava; via as cores girarem lentamente à minha volta, tinha vontade de vomitar. E aqui está: desde então que a Náusea não me deixa; a Náusea apossou-se de mim (SARTRE, 2005, p. 25).

Mas de modo brilhante é também feita sentir no leitor a partir da estrutura monótona da história até a descrição da própria náusea com palavras sem nexo que parecem girar como voltas em torno de si mesmo. Strathern (1999) comenta que nesta obra o filósofo existencialista procura responder a pergunta “o que sou eu?”, mas não de

maneira intelectual, e sim, descrevendo a própria sensação da existência. Um exemplo claro desta sensação que caminha à náusea se encontra neste excerto:

O meu corpo de carne que vive, a carne que fervilha e mexe devagarinho licores, fica creme, mexe, mexe, mexe, a água doce e açucarada da minha carne, o sangue da minha mão, dói-me, enfada a minha carne contusa, que mexe, anda, vou a andar, a fugir, sou um ignóbil indivíduo de carne contusa, contusa de existir contra estas paredes. Tenho frio, dou um passo, tenho frio, mais um passo, viro à esquerda, vira à esquerda, pensa que vira à esquerda, doido, estarei doido? Ele disse que tem medo de estar doido, a existência, vê a existência com vista curta, pára, o corpo pára, pensa que pára, donde vem? Que está a fazer? Lá vai outra vez, tem medo, muito medo, ignóbil indivíduo, o desejo como uma névoa, o desejo, o fartum, diz que está farto de existir, está farto? Cansado de farto de existir. Corre. Porque espera ele? Corre para fugir a si próprio, para se deitar à doca? Corre, o coração, o coração a bater, é uma festa. O coração existe, as pernas existem, a respiração existe, existem a correr, a assoprar, a bater molemente, lentamente perde o fôlego, perco o fôlego, diz que perde o fôlego; a existência agarra-me os pensamentos pelas costas, e lentamente desenvolve-os pelas costas; agarram-me pelas costas, obrigam-me por trás de mim a pensar, portanto a ser qualquer coisa, por trás de mim que ofegando formo bolas leves de existência, ele é bola de bruma de desejo, que pálido que fica no espelho, pálido como um morto, Rollebon morreu, Antoine Roquentin não morreu, desmaiar; diz que queria desmaiar, vai a correr os cavalos a correr (pelas costas) pelas costas, pelas costas, a pequena Lucile atacada pelas costas, violada pela existência pelas costas, ele pede misericórdia, tem vergonha de pedir misericórdia, piedade, ó da guarda, ó da guarda, logo existo, entra no Bar da Marinha, os espelinhos do bordelzinho que pálido que fica nos espelinhos do bordelzinho o ruivo alto mole que se deixa cair no assento, o pick-up está a tocar, existe, tudo gira, existe o pick-up, o coração bate: girai, girai, humores da vida, girai gelados, xaropes da minha carne, doces sucos... (SARTRE, 2005, pp. 110-111).

Os principais diálogos são traçados com o autodidata, descrito como alguém que amava os livros e os homens, e Anny, o amor de sua vida no passado. O primeiro desejava ler todo o acervo da biblioteca em ordem alfabética. Possivelmente uma crítica aos enciclopedistas, aos que enfatizavam a busca do conhecimento pelo que outros já produziram, mas não tinha ainda experimentado ou vivenciado nada do que lera. Era bem diferente de Roquentin que já tinha conhecido o mundo por suas viagens e a ninguém amava nem odiava. Anny, por sua vez, se parecia com ele porque ia sobrevivendo a si mesma, porém não podiam salvar um ao outro.

Há muitos temas importantes na obra e é possível perceber a visão do protagonista e, conseqüentemente, do autor em muitos diálogos ou mesmo como narrador onisciente. Estes temas serão tratados a seguir.

4 - TEMAS ENCONTRADOS NA OBRA

Sire (2017) fala que as obras literárias apresentam sinais de transcendência. Esses sinais de transcendência “(...) não são tanto argumentos para a fé cristã, mas elementos ontológicos da própria realidade que se apresentam diante de cada um de nós” (p. 53). Não há como exaurir todos os temas e ecos da obra, por isso, o artigo apresentará os temas que considera mais relevantes para uma leitura teológica.

Um tema importante e recorrente que apresenta a visão de mundo do autor na obra é a *efemeridade da vida e dos eventos*. Na terça-feira, dia 30 de Janeiro, Roquentin começa seu diário dizendo: “Nada de novo” (p. 12). Roquentin vivia sozinho absolutamente sozinho e dizia ele que “(...) quando se vive sozinho, deixa de se saber o que seja narrar: a verossimilhança desaparece ao mesmo tempo que os amigos. E os acontecimentos também: deixamo-los afundarem-se” (p. 13). Essa efemeridade das coisas permite que Roquentin não veja nada como algo especial e a ver tudo como enfadonho, quando diz: “Perdi o gosto pelo trabalho; já não posso fazer nada, senão esperar a noite” (p. 25) e, ainda: “Quando se vive, não sucede nada. Os cenários mudam, as pessoas entram e saem; é tudo. Nunca há princípios. Os dias sucedem aos dias. sem tom nem som (...) e fins também não há” (p. 49).

O protagonista também tinha medo de perder sua *liberdade*. Este é outro tema que aparece no texto. Ele queria se ver livre, livre de qualquer coisa que o amarrasse. Ele comenta: “(...) para dizer a verdade toda, fiquei profundamente impressionado: pensei que deixara de ser livre. Na Biblioteca procurei libertar-me dessa ideia, e não consegui” (p. 15), e tempo depois ele afirma: “(...) depois endireitei-me, de braços caídos. Já não sou livre, já não posso fazer o que quero (p. 16).

O terceiro tema a considerar é a ideia de *propósito*. Roquentin também tinha um propósito de vida que era escrever a biografia do marquês De Robellon. Essa era a única justificação de sua existência. Mas ao longo da história, o protagonista desiste de seu objetivo. Volta-se para sua ex-namorada como única razão para viver, mas percebe que ela não vive para ele. Dialoga com o autodidata que vê a razão de viver nos homens, em amar aos homens, mas Roquentin considera isto apenas uma abstração, meras palavras. Quando confrontado pelo autodidata sobre o porquê ele escreve, sua resposta é: “não

sei...por nada, por escrever” (p.126). Ele não tinha o direito de existir, “(...) tinha aparecido por acaso; existia como uma pedra, uma planta, um micróbio” (p. 93).

Agora sem propósito, a *existência* passa ser o tema de sua vida. Ele e o que se percebe no presente existem. Dizia ele:

Revelava-se a verdadeira natureza do presente: era o que existe, e tudo o que não era presente não existia. O passado não existia. De modo nenhum. Nem as coisas, nem sequer no meu pensamento. Decerto, havia muito tempo que eu tinha compreendido que o meu me tinha escapado. (...) Agora compreendia: as coisas são inteiramente o que parecem - e por trás delas... Não há nada (SARTRE, 2005, p.104).

É então que Roquentin resume seu entendimento da náusea em sua consciência de contingência: “Sei o que queria saber; compreendi finalmente tudo o que me vem sucedendo desde o mês de Janeiro. A Náusea não me abandonou, e não creio que me abandone tão cedo; mas deixei de sofrer com ela, não se trata já duma doença nem dum acesso passageiro: a Náusea sou eu” (p. 136).

A essência da existência é a *contingência*. E esta apresenta-se como tema fundamental na filosofia sartreana. Segundo Strathern (1999), o brilhantismo do proeminente filósofo ateu foi “(...) perceber essa verdade na experiência, isto é, existencialmente. Tudo era contingente” (p.16). Isto fica claro na obra quando em suas elocubrações, Roquentin pontua: “O essencial é a contingência. Quero dizer que, por definição, a existência não é a necessidade. Existir é estar presente, simplesmente; os existentes aparecem, deixam que os encontremos, mas nunca se podem deduzir” (p. 140).

Mas a existência é um absurdo e é preciso estar consciente disto. O tema do *absurdo* também se faz ouvir. Diz ele: “Cada um tem a sua porfiazinha pessoal que o impede de se aperceber de que existe; não há nenhum que não se julgue indispensável a alguém ou a alguma coisa” (p.120). É um absurdo porque não há fundamento, não há razão para existir. Ele arrazo: “E sem formular claramente nenhum pensamento, eu compreendia que tinha encontrado a chave da Existência, a chave das minhas Náuseas, da minha própria vida. De facto, tudo quanto pude alcançar em seguida me fez voltar à noção desse absurdo fundamental. Absurdo: outra palavra, afinal” (p.138). Não se podia explicá-la, porque, afinal de contas, “o mundo das razões e das explicações não é o da existência” (pp. 138-139). Ele acrescenta depois: “Todo o existente nasce sem razão, prolonga-se por fraqueza e morre por encontro imprevisto” (p. 144).

Deste modo, Deus é retirado de cena. De fato, para se entender a vida desta forma, Deus é tirado de cena não como conclusão, mas como fundamento. Pode-se considerar a *ausência de Deus* o tema do qual outros temas são afirmados. O protagonista explica: “Ora, nenhum ser necessário pode explicar a existência: a contingência não é uma ilusão de óptica, uma aparência que se possa dissipar; é o absoluto, por conseguinte a gratuidade perfeita” (p. 140).

5 - ANÁLISE COMPARATIVA

Sire (2017) em seu livro *Apologética Além da Razão* desenvolve uma teoria da literatura e nela afirma que a literatura materializa uma visão da realidade, isto é, uma cosmovisão. Dos vários modos que isso pode acontecer, alguns romances materializam sua cosmovisão primariamente através dos personagens ou do desenvolvimento deles. A *Náusea* parece concretizar sua cosmovisão ao imaginar o funcionamento interno da mente do romancista. Se, conforme Sire (2017), o propósito do artista é fazer o leitor visualizar o mundo secundário, entender o que acontece no mundo primário, experimentar esteticamente a obra e seu mundo secundário e, com isso, perceber a natureza da realidade tal qual o artista lhe deu forma, pode-se dizer que Sartre conseguiu fazer isto na obra *A Náusea* não apenas através dos diálogos, da mente do protagonista, mas pela própria forma em que a náusea é narrada.

Por todos os temas destacados anteriormente e pela vida de Sartre ser caracterizada por essa filosofia, não é difícil de dizer que Sartre usa da literatura para mostrar seu ponto, para defender seu existencialismo. Por isso, é importante entendermos um pouco mais o que vem a ser o existencialismo enquanto cosmovisão.

Algumas pessoas podem confundir existencialismo com niilismo, contudo, a essência do objetivo mais importante do existencialismo é transcender o niilismo. O último é caracterizado por uma completa falta de sentido e que, por sua vez, tornou-se a “cosmovisão culturalmente penetrante de nossa era” (SIRE, 2018, p.145). Em sentido estrito, diz Sire (2018), o niilismo é a negação de qualquer filosofia ou cosmovisão – a negação da epistemologia e da ética. “Se ele avança para a negação absoluta de tudo, nega até mesmo a realidade da própria existência” (p. 117). O existencialismo, portanto, procura levar o niilismo a sério, tentando ser uma resposta a ele à medida que afirma a

existência. Penha (2001) ainda acrescenta que “o existencialismo é a doutrina filosófica que centra sua reflexão sobre a existência humana considerada em seu aspecto particular, individual e concreto” (p. 11).

O existencialismo de Sartre é um existencialismo ateu. Isto significa que há existencialistas cristãos que não coadunam com pressupostos metafísicos, cosmológicos e éticos dos ateístas. Contudo, é precisamente a forma secular do existencialismo com a aceitação das respostas do naturalismo e com o reconhecimento literário no mundo que se torna mais conhecido e culturalmente influenciador.

Jean Paul Sartre entende que seu existencialismo é mais coerente do que o existencialismo teísta porque “(...) se Deus não existe, há pelo menos um ser no qual a existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por qualquer conceito: este ser é o homem” (1970, p.4). Sire (2018) apresenta algumas características do existencialismo e pode-se notar a semelhança com alguns dos temas previamente destacados no presente artigo como cosmologia, Deus e propósito:

Em suma: *A matéria existe eternamente; Deus não existe*. A morte é a extinção da personalidade e da individualidade. Por meio da razão humana inata e autônoma, incluindo os métodos da ciência, podemos conhecer o universo. O cosmo, incluindo este mundo, encontra-se em seu estado normal. A ética se relaciona apenas com os seres humanos. A história é o fluxo linear de acontecimentos ligados por causa e efeito, mas *sem propósito abrangente* (p. 147, grifo nosso).

Como consequência de Deus ser tirado de cena na visão sartreana, “cada pessoa é totalmente livre. Cada um de nós age de forma não coagida; somos radicalmente capazes de fazer qualquer coisa imaginável com nossa subjetividade” (SIRE, 2018, p. 150).

É interessante perceber alusões a Eclesiastes não apenas nas citações supracitadas sobre a efemeridade da vida, mas numa alusão direta de Roquentin ao dizer: “Por trás da sua importância adivinha-se uma preguiça tristonha: veem desfilar as aparências, bocejam, pensam que não há nada de novo debaixo do Sol” (p. 78).

A mesma ideia aqui e nas citações sobre a efemeridade da vida pode ser encontrada no primeiro capítulo de Eclesiastes nos versos de 8-11:

Todas as coisas são canseiras tais, que ninguém as pode exprimir; os olhos não se fartam de ver, nem se enchem os ouvidos de ouvir. O que foi é o que há de ser; e o que se fez, isso se tornará a fazer; *nada há, pois, novo debaixo do sol*. Há alguma coisa de que se possa dizer: Vê, isto é novo? Não! Já foi nos séculos

que foram antes de nós. Já não há lembrança das coisas que precederam; e das coisas posteriores também não haverá memória entre os que hão de vir depois delas (ARA, 2008, p.905, grifo nosso).

Eclesiastes chama atenção por ser um livro sapiencial com notas de pessimismo quanto a vida (1.2), ao conhecimento (1.1-11), ao prazer (2.1-11), ao trabalho (2.18-25). O título original do livro bíblico é *Qohelet* que pode ser traduzido como congregante, mestre ou pregador. A raiz da palavra (qanal) significa “convocar uma assembleia” (ARCHER Jr, 1991, p. 430), o que faz de Pregador uma palavra adequada para traduzir *Qohelet*.

Por ser um livro de sabedoria, é importante ainda diferenciá-lo de outro livro bíblico de sabedoria, ou seja, Provérbios. Este apresenta uma sabedoria chamada de didática normalmente ensinada no contexto familiar, criados para ensinar a sabedoria prática (BÍBLIA, 2009, p.646). Eclesiastes, por sua vez, apresenta a dissonância que existe entre os princípios gerais de Provérbios com a experiência do mundo caído². Ele “explora o uso apropriado da sabedoria proverbial chamando a atenção para os enigmas da vida” (BÍBLIA, 2009, 647. Comentário do editor).

Vista como um paralelo com Eclesiastes, a vida de Roquentin é semelhante a do Pregador que relata sua busca pelo sentido da vida “debaixo do sol”, ou seja, vista sem uma perspectiva sem Deus (DILLARD e LOGMAN III, 2006). Ao começar o livro de Eclesiastes, um livro de sabedoria, o Pregador declara que tudo é vaidade. Esta é uma palavra hebraica que significa vapor. Outra expressão sinônima de vaidade usada em Eclesiastes é “correr atrás do vento” (Ec 1.14, 17; 2.11, 17, 26). A ideia básica da declaração do Pregador é que tudo é efêmero, passageiro e fútil.

Estruturalmente, Dillard e Logman III (2006) apresentam uma divisão em três partes: “Um breve prólogo que introduz alguns dos temas do pensamento de Coélet [sic] (Ec 1.1-11), continua com um longo monólogo de Coélet (1.12-12.8) e termina com um curto epílogo (12.8-14)” (p.239). Archer Jr (1991, pp. 431-434), por sua vez, divide a obra em cinco discursos:

² Mundo caído é um termo utilizado para falar do mundo pós-Queda, conforme descrito em Gn 3, com as maldições tanto relacionais quanto cósmicas.

I – Primeiro discurso: A vaidade da sabedoria humana, 1.1-2.26.

II - Segundo discurso: Colocando-se em contato com as leis que governam a vida, 3.1-5.20.

III – Terceiro discurso: Não há satisfação nos bens e tesouros da terra, 6.1-8.17.

IV – Quarto discurso: Deus vai tratar das injustiças desta vida, 9.1-12.8.

V – Quinto discurso: A vida à luz da eternidade, 12.9-14

Esta última divisão ajuda um pouco mais a entender como a literatura sapiencial de Eclesiastes se assemelha com a obra *A Náusea*. Principalmente, no que se refere aos três primeiros discursos.

No primeiro discurso, como Roquentin, o Pregador considerar o conhecimento humano vaidade e correr atrás do vento porque quanto mais se tem, diz, ele, mais aumenta a tristeza (Ec 1.17,18), além disso, do que adianta ter sabedoria se a morte vem tanto para o sábio quanto para o louco? (Ec 2.15-17).

Por que falar de propósito quando a vida é um absurdo vivido dentro de sua contingência? O poema *Tempo* de Eclesiastes é um dos excertos que mais faz paralelo com este tema desenvolvido no segundo discurso. Pela importância da numeração, esta fará parte da citação:

ITudo tem o seu tempo determinado, e há tempo para todo propósito debaixo do céu: 2há tempo de nascer e tempo de morrer; tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou; 3tempo de matar e tempo de curar; tempo de derribar e tempo de edificar; 4tempo de chorar e tempo de rir; tempo de prantear e tempo de saltar de alegria; 5tempo de espalhar pedras e tempo de ajuntar pedras; tempo de abraçar e tempo de afastar-se de abraçar; 6tempo de buscar e tempo de perder; tempo de guardar e tempo de deitar fora; 7tempo de rasgar e tempo de coser; tempo de estar calado e tempo de falar; 8tempo de amar e tempo de aborrecer; tempo de guerra e tempo de paz (ARA, 2008, pp. 907-908, grifo nosso).

Bezerra (2016), ao fazer uma análise estilística do poema *Tempo* em Eclesiastes 3, observa que os versos 2-7 apresentam pequenos quiasmos³ verbais fechados pelos versos 1 e 8, que também são quiasmos, mas que apresentam uma forma substantivada,


³ Quiasmo é um termo usado para designar uma figura literária, muito comum na poesia hebraica, que implica trocar a ordem dos elementos de duas seqüências numa forma de X.

indicando o início e o fim do poema que funcionam como uma caixa na qual os eventos acontecem. Por exemplo, no verso 1 tem-se:

(A) - Tudo tem o seu tempo (B) determinado,
(A') e há tempo (B') para todo propósito debaixo do céu

E no verso 8, nota-se:

Tempo de amar e (B) tempo de aborrecer;
(B') tempo de guerra e (A') tempo de paz



Bezerra (2016) afirma ainda que: “a figura [apresentada pelo quiasmo de Ec 3.1-8] diria respeito a uma espécie de mundo fechado, debaixo do sol, uma cadeia de causas e efeitos intransponíveis” (p. 82). De modo que o autor do poema teria, de propósito, retratado a vida como sendo restrita a uma grande prisão que não possibilitaria o ser humano achar nenhuma saída ao longo de suas experiências. As experiências desejadas como viver, edificar e rir são contrapostas por fatores indesejados no mundo caído como morrer, derrubar e chorar. Tenta-se sair do absurdo proporcionado pela existência no mundo, mas não há saída.

Com esta abordagem, continua ele, o autor de Eclesiastes se aproxima muito de existencialistas modernos, tais como Sartre. De fato, este entende que existe sem propósito, sem leis universais, sem um criador. Entende que na consciência interior da mente, “o sujeito é sempre presente para si mesmo” (SIRE, 2018, p.148); contudo, vive em um mundo ordenado, com princípios universais tais como causa e efeito, não-contradição, uniformidade da natureza, das quais criam uma tensão entre determinação e liberdade. O mundo, então, se torna absurdo porque sua objetividade não se encaixa na subjetividade enfatizada pelo existencialismo. Sartre, ao retirar Deus de sua filosofia, apresenta as últimas consequências de sua busca por autonomia. Como afirma Sire (2018): “O existencialismo ateu ultrapassa o niilismo apenas para alcançar o solipsismo, o eu solitário” (p. 159). Na tentativa de criar valores enquanto ser consciente, a realidade da morte ecoa mais uma vez seu grito: tudo é vaidade, efêmero e sem sentido!

No entanto, a perspectiva considerada pelo Pregador é aquela “para além do sol”, desenvolvida explicitamente no quinto discurso, que o permite se alegrar com as coisas da terra, não colocando o sentido último nelas, mas usando-as como meio de honrar ao

Deus que lhe deu a vida e as demais coisas. Bezerra (2016) pontua: “(...) a proposta, atestada pelo contexto maior, versos 9-15, é despertar a mente e o coração para Deus e a eternidade enquanto ainda resta algum tempo” (p.87). C.S. Lewis (2005), ao falar sobre esperança como uma virtude teologal, aborda esta questão de modo magistral:

As criaturas não nascem com desejos que não podem ser satisfeitos. Um bebê sente fome: bem, existe o alimento. Um patinho gosta de nadar: existe a água. O homem sente o desejo sexual: existe o sexo. *Se descobro em mim um desejo que nenhuma experiência deste mundo pode satisfazer, a explicação mais provável é que fui criado para outro mundo.* Se nenhum dos prazeres terrenos satisfaz esse desejo, isso não prova que o universo é uma tremenda enganação. Provavelmente, esses prazeres não existem para satisfazer esse desejo, mas só para despertá-lo e sugerir a verdadeira satisfação. Se assim for, tenho de tomar cuidado, por um lado, para nunca desprezar as bênçãos terrenas nem deixar de ser grato por elas; por outro, para nunca tomá-las pelo 'algo a mais' do qual são apenas a cópia, o eco ou a miragem (LEWIS, 2005, p. 63, grifo nosso).

Ao ouvir o Pregador falar da vaidade da vida, possivelmente Roquentin e Sartre se sentariam juntamente com a congregação para ouvi-lo fazer ressonância a suas ideias. Contudo, a resposta do Pregador é que essa perspectiva leva ao vazio e a morte, pelo simples fato de que fomos criados com a eternidade em nós para podermos olhar além do sol (Ec 3.11), em outras palavras, a essência precede a existência.

6- CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Náusea como literatura é fascinante por conseguir expressar a visão do autor de modo que o leitor não somente entenda, mas, sinta o que é viver sem propósito. É uma demonstração de alguém que deseja viver uma vida sem Deus. Não há muita ação, mas há diálogos e reflexões que fazem o leitor pensar em suas próprias relações.

Reconhecer que não há propósito objetivo é importante na obra. Mesmo adotando esta perspectiva, é possível que alguns queiram criar um sentido de vida para si, contudo, a busca pelo sentido da vida é ilusória se estiver fundamentada em uma falta de sentido da realidade. Sartre desejava existir sem fundamento para existir e, com isso, o único resultado possível era que o sentido da vida era não ter sentido objetivamente, e isto torna a vida absurda. No final das contas, a tentativa de responder ao niilismo tornou-se vã, visto que nada respondeu. As consequências de viver como Roquentin é um solipsismo que não ajuda a viver, mas a suicidar-se. Isto acontece porque ao viver deste modo, o ser

humano perde parte de quem ele é como ser relacional, como imagem e semelhança do Deus Trino, criado para relacionar-se.

REFERÊNCIAS

ARCHER Jr, Gleason. **Merece Confiança o Antigo Testamento?** São Paulo: Vida Nova, 1991.

BATMAN Begins. Direção de Christopher Nolan. California: DC Comics, 2005.

BEZERRA, Carlos A. É tempo de interpretar o tempo: uma análise histórica e exegética do poema Tempo no livro de Eclesiastes. In: GUSSO, A.R; KUNZ, C.A (Orgs). **Nas entrelinhas do texto bíblico: exercícios de leitura e interpretação.** Curitiba, PR: Núcleo de Publicações FABAPAR, 2016.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada.** Almeida Revista e Atualizada. 2 Ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

BÍBLIA. Português. Bíblia de Estudo de Genebra. Almeida Revista e Atualizada. 2 Ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil; São Paulo: Cultura cristã, 2009.

CRONOLOGIA DE SARTRE. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 de Agosto de 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/14/mais!5.html/> Acesso em 25 Junho 2019.

DIANA, Daniela. O que é romance? **Toda Matéria.** 2017. Disponível em <https://www.todamateria.com.br/o-que-e-romance/>. Acesso em 25 Junho 2019.

DILLARD, Raymond; LOGMAN III, Tremper. **Introdução ao Antigo Testamento.** São Paulo: Vida Nova, 2006.

LEWIS, C.S. **Cristianismo puro e simples.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PENHA, João da. **O que é existencialismo?** São Paulo: Brasiliense, 2001.

SARTRE, Jean P. **A Náusea.** Portugal: Publicações Europa-América, 2005.

_____. **Existencialismo é um humanismo.** 1970. Disponível em: http://stoa.usp.br/alexccarneiro/files/-1/4529/sartre_existencialismo_humanismo.pdf. Acesso em 25 Junho 2019.

SIRE, James W. **Apologética para além da razão: porque ver é realmente crer.** São Paulo: Cultura Cristã, 2017a.

_____. **Dando nome ao elefante.** 2ª Edição. Brasília-DF: Monergismo, 2017b.

_____. **O Universo ao lado: um catálogo básico sobre cosmovisão.** 5ª Edição. Brasília-DF: Monergismo, 2018.

STRATHERN, Paul. **Sartre em 90 minutos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1999.



O CRISTÃO E AS REDES SOCIAIS: CUIDADOS NECESSÁRIOS PARA VIVER ETICAMENTE NO MUNDO VIRTUAL

The christian and social media: needy cautions to live ethically in the virtual world

Ercácio Nunes de Oliveira*



* Graduado em Teologia pela
Faculdade Batista do Cariri.
Contato:
ercacio.nunes@hotmail.com.

RESUMO:

As redes sociais são um dos fenômenos que mais crescem no mundo inteiro, e naturalmente um dos que mais afetam as relações em sociedade. Diante disso, é que no presente artigo buscou-se compreender os primórdios das redes sociais, seu avanço tecnológico e as decorrentes consequências para as relações sociais. Pretendeu-se analisar se a teologia cristã, especificamente a ética, a partir de artifícios textuais interpretativos, propondo respostas para uma vivência equilibrada e correta desse mundo virtual, o que se provou possível por existirem textos bíblicos que sugerem princípios para entender essa temática tão abrangente.

PALAVRAS-CHAVE: Redes Sociais; Relações; Ética Cristã.

ABSTRACT:

Social networks are one of the fastest growing phenomena in the world, and naturally one that most has had an affect on social relations. Given this, the present article sought to understand in the early days of social networks their technological advancement and the resulting consequences for social relations. It was intended to analyze whether Christian theology, specifically ethics, from interpretative textual devices, propounds answers to a balanced and correct experience of this virtual world, which proved possible because there are biblical texts that suggest principles to understand such a broad theme.

KEYWORDS: Social Medias Relations; Christian ethics.

INTRODUÇÃO

No Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) de 2013, na questão 25, foi abordado um tema muito importante e problemático dos nossos dias a partir de uma charge. O tema é “Vida social sem internet?”. Na charge, o autor fala sobre o uso exacerbado das redes sociais por meio de um diálogo entre dois jovens, onde uma moça pergunta a um rapaz sobre sua presença nas redes sociais: *Orkut, Msn, MySpace, Facebook e Twiter*. A resposta dele é sempre positiva a todas as perguntas, até que a moça afirma: “Você está em tantos lugares, por isso raramente te vejo no mundo real”¹.

Sem dúvidas é bem cômico ler algo assim, no entanto, é essa a realidade que temos encarado por causa da falta de equilíbrio no uso das redes sociais. Cada vez mais as pessoas têm aderido a essa forma de relacionamento, trocando o convívio com as pessoas para explorar cada dia mais a fundo o seu mundo criado e vivido nas telas. Com certeza, para essas pessoas, é bem mais cômodo viver no seu próprio mundo que suportar os desafios dos relacionamentos interpessoais. Não é um comentário que desconsidera o valor das redes sociais, mas apenas um alerta importante. Diante de tudo uma questão pertinente volta-se para os limites do uso das redes sociais. Pensando nisso, e levando o Cristianismo como uma visão de mundo válida e relevante, torna-se lícito questionarmos: Como os cristãos podem fazer uso das redes sociais sem criarem uma clara tensão com a Ética Cristã?

A forma como pretendemos chegar a respostas satisfatórias é observando as origens da internet e o modo como elas afetaram não apenas nos fundamentos do conceito de rede social, como a forma de usá-la. Veremos também como progressivamente as redes sociais tem provocado fortes mudanças na vida das pessoas e da sua convivência em sociedade. Por fim, com base na ética cristã, queremos traçar algumas diretrizes que nos ajudarão a entender qual o melhor modo do cristão fazer uso das redes sociais, sem precisar infligir a vontade de Deus revelada na Bíblia.

¹ A charge pode ser vista em: <http://educacao.globo.com/provas/enem-2013/questoes/25.html>

1 – AS REDES SOCIAIS E O PROCESSO DE TRANSIÇÃO PARA AS RELAÇÕES EM SOCIEDADE

O conceito de “Rede Social” não é uma exclusividade do mundo tecnológico. Muito antes da internet ser criada era possível fazer uso da ideia sem precisar se referir ao que entendemos por redes sociais hoje. Por exemplo, dentro das ciências sociais e humanas o conceito podia ser vislumbrado na primeira metade do século XX para descrever grupos restritos. Ainda no século XX, os antropólogos britânicos passaram a usar o conceito de modo um pouco diferente, agora passando dos sistemas culturais, para redes de relações sociais, onde, em seguida, chegou-se a formulação do conceito propriamente dito de rede social um pouco semelhante ao que temos hoje (VERMELHO; VELHO; BERTONCELLO, 2015).

Alguns estudos estadunidenses olharam mais para uma vertente de sistemas sociais, de um modo que o conceito passou a descrever os modelos de relações que os grupos estabeleciam. O Grande foco das correntes sociológicas e antropológicas era, sobretudo, explicar o comportamento dos indivíduos através dessas redes onde eles estão inseridos, para uma análise entre eles e as suas motivações (VERMELHO; VELHO; BERTONCELLO, 2015). Na verdade, dentro da gênese do conceito de redes sociais há um mundo a ser explorado até chegarmos ao modo como entendemos nos nossos dias. Porém, o intuito aqui é demonstrar a abrangência dessa ideia e partirmos de um ponto inicial da discussão para avançarmos rumo ao entendimento do assunto.

De acordo com Mira e Bodoni (2014), a definição abrange características inerentes que ocorrem através de uma interação virtual entre grupos. Strey (2010), por sua vez, entende redes sociais como “páginas virtuais que facilitando a interação entre as pessoas, proporcionando diferentes relacionamentos. Contendo detalhes pessoais em maior ou menor grau” (p. 41). São pessoas interagindo por vias virtuais conglomeradas em um grupo específico. Não é meramente um amontoado de pessoas unidas sobre um propósito específico, mas um grupo organizado de pessoas que fazem jus ao termo “social”, que vem do Latim “*socius*, que significa companheiro, subentendendo assim que social possui um interesse comum” (MIRA & BODONI, 2014, p. 106).

Dentro do próprio conceito de redes sociais existe um fator muito importante que faz a distinção de duas comunidades: as virtuais e as sociais. As comunidades virtuais são aquelas marcadas por uma finalidade trabalhista. Você não tem a escolha para participar

daquele grupo específico. Já as comunidades sociais, são aquelas com fins relacionais, que seria a voluntariedade na participação. Você toma a decisão de participar daquele determinado grupo, sem necessidade de força ou imposição.

Sobre este aspecto da voluntariedade, as pessoas que aderem a essa nova realidade virtual precisam estar dispostas a estreitarem laços, exporem uma parcela das suas vidas aos outros, compartilharem ideias, etc. É um local onde a interação social torna-se a responsável pela construção da coletividade, a mútua colaboração e a transformação de conteúdo em torno dos interesses dos atores sociais que fazem parte. Obviamente na vida cotidiana das pessoas essa realidade é onde melhor esses fenômenos se expressam, porém, com a velocidade da internet estas coisas são potencializadas e mais facilmente aderidas pelo público (BARBOSA et al., 2010).

As relações existentes dos indivíduos entre si nas redes sociais são o resultado de um processo encontrado na proposta inicial na criação da internet. Ela nasceu como uma interligação de redes de computadores apenas para a troca de informações entre as máquinas. Posteriormente essa relação foi impressa nas relações entre as pessoas que passaram a usar essa mesma rede para troca de informações pessoais (BARBOSA et al., 2010). Quando esse fenômeno sai das máquinas para afetar a vida humana, a questão se torna debate na Sociologia, Filosofia, Antropologia, Teologia, etc. Talvez o grande motivo para isso são as transformações operadas na estrutura social e a grande adesão que cada vez aumenta entre todas as idades.

Com o rápido desenvolvimento da internet, criou-se uma nova dimensão no dia a dia das pessoas. Por conta dos serviços prestados em prol da comunicação, a internet acaba virtualizando uma porção das relações humanas e modificando as práticas e relações sociais existentes (BARBOSA et al., 2010). É perceptível que uma marca muito evidente dessa relação entre a internet e os indivíduos é a interação possível de vista ao longo da história. Dentro de todo um panorama histórico a interação se tornou algo marcante como característica de todo o processo (CALAZANS; LIMA, 2013).

Exemplificando na história, em 1995 nascia, talvez, aquilo que se tornaria posteriormente o modelo das redes sociais que temos hoje com a criação do *Classmates.com*, que possibilitava o reencontro de antigos colegas de escola. Em 1997 o gênero *Blog* começou a ganhar visibilidade por conta da troca de informações e conteúdo

entre os seus usuários. Em 2001 aquilo que foi nomeado de *Web 2.0* se tornou a grande força nos serviços de interatividade em rede; o motivo era a sua velocidade na entrega de dados e o seu incentivo a inteligência coletiva². Em 2002 o *Friendster* se tornou o primeiro site a receber o status de rede social online, pois proporcionava a interatividade, mas agora com a possibilidade da criação de perfis pessoais. Foi a partir daí que em 2004 houve uma popularização massiva desse tipo de conteúdo com a criação de sites como o *Orkut* e *Facebook* (CALAZANS; LIMA, 2013).

Tanto a adesão como a popularidade desses meios de interação podem ser entendidas não meramente pelo valor qualitativo de tal fenômeno, mas, como os serviços de telefonia tiveram uma baixa no preço deixando muito mais fácil o acesso a esses produtos por parte das diversas classes sociais, houve uma transferência das redes de computadores para a de telefonia, ampliando a praticidade e a mobilidade. Ao passo que isto acontecia a própria tecnologia foi avançando e tornando possível a publicação de imagens, textos e áudios com uma grande facilidade, que é o caso do Instagram (CALAZANS; LIMA, 2013). É nesse ritmo que nós, os brasileiros, somos uns dos países mais afetados com tudo isso³, e o modo como evidenciamos isto é o que veremos a seguir

2 – COMO AS REDES SOCIAIS TÊM ATINGIDO OS INDIVÍDUOS E A SUAS INTERAÇÕES SOCIAIS

Há muito tempo o uso da internet deixou de ser apenas um meio de pesquisa escolar ou instrumento de trabalho, passando a fazer parte da vida das pessoas (BARROS; CARMO; SILVA, 2012). Como vimos anteriormente, o propósito inicial da internet de montar uma rede de informações entre as máquinas, foi adotado como filosofia fundante pelas redes sociais aplicada nas relações de interações humanas. O que durante muito tempo não era uma realidade essencial das redes sociais tornou-se característico dela, ou

² “Nesses espaços, usuários passaram a expressar sua individualidade, através da exposição de suas opiniões e gostos pessoais, saindo da posição passiva imposta pelas mídias tradicionais.” (CALAZANS; LIMA, 2013, p. 11)

³ “O país também é mundialmente conhecido por ser um dos que assiduamente utiliza sites de redes sociais. Em 2012, essa categoria capturou a maior porcentagem de tempo gasto dos consumidores brasileiros, com 36%. Desse volume, 92,8% foi dedicado ao Facebook (COMSCORE, 2013), que tem no Brasil o seu segundo maior mercado (PNUD, 2013).” (CALAZANS; LIMA, 2013, p. 13)

seja, a ênfase nos relacionamentos. Mas isso não é tudo, as pessoas não entendem mais as redes sociais apenas como instrumentos de diálogo ou reencontros, mas tornou-se um instrumento de propagar notícias, bem como de acesso e produção de informações (BARROS; CARMO; SILVA, 2012).

Enquanto seres humanos limitados pela finitude e imperfeição, os homens e mulheres não conseguem extrair do “mundo real” a mesma demanda relacional e informativa para aplicar na sua vida em sociedade assim como acontece no “mundo virtual”. Torna-se necessário, nesse caso, abrir mãos da tentativa de acompanhar o ritmo que tem sido impresso na realidade, desde o surgimento da internet, e confiar essa necessidade àquilo que de fato pode suprir as suas necessidades. É possível que um dos propósitos das novas tecnologias que vem surgindo, no que concerne as redes sociais, busquem realmente suprir esse anseio; essa carência do ser humano. Na verdade, este é o propósito de toda tecnologia: suprir uma necessidade humana, que com apenas as suas mãos ou mentes não consegue alcançar (VERMELHO; VELHO; BERTONCELLO, 2015).

Um grande exemplo disso são as máquinas agrícolas ou industriais que acabam substituindo os homens e mulheres, se não qualitativamente, mas nem dúvidas quantitativamente. Tem sido levantado questionamentos sobre a grande demanda de pesquisas nessa área, pois “afinal, as máquinas vão superar os humanos”?⁴ No futuro próximo as pessoas serão substituídas pelas coisas? Pelo menos já tem havido essa tentativa⁵. Certo é que tem sido assumido que a tecnologia não tem como finalidade substituir os seres humanos, mas suprir as necessidades das suas ações, àquilo que sua mente e mãos não podem alcançar. A tecnologia foca no homem, sim, mas para “ampliá-lo ou completa-lo” (VERMELHO; VELHO; BERTONCELLO, 2015, p. 874).

⁴ Vale consultar esse breve artigo sobre inteligência artificial no Jornal Gazeta do Povo: <https://www.gazetadopovo.com.br/economia/inteligencia-artificial/afinal-as-maquinas-vao-superar-os-humanos-7b78bx7f7la376bmtofhwfe4k>

⁵ Breve artigo do R7 com o tema: “Os robôs podem substituir os seres humanos no futuro?” - <https://noticias.r7.com/tecnologia-e-ciencia/os-robos-podem-substituir-os-seres-humanos-no-futuro-20112017>

Existem pelo menos três aspectos que as redes sociais, como tecnologia, tocam anseios humanos. Primeiro, na sua liberdade de expressão. Os seres humanos foram criados para a comunicação desde os primeiros anos de vida, apesar de não conseguirem articular bem as palavras por suas limitações físicas, tentam em muitos momentos externarem em sons ou gestos suas necessidades. É algo que faz parte da nossa essência, e quando isso é tirado de nós tornamo-nos incompletos como seres (DE CASTRO, 2014). É nesse ponto que as redes sociais conseguem encontrar um campo favorável, pois além de suprir esse anseio daqueles que desejam e possuem a desenvoltura para se expressarem, alcança aqueles mais desprovidos que desejam se engajar nessa atividade, mas esbarram em suas próprias deficiências.

Sobre isto, Barbosa et al., (2010) afirma o seguinte:

As redes sociais propiciam o compartilhamento de ideias e de valores entre pessoas e organizações que possuem interesses e objetivos em comum; criadas na Internet, elas são hoje importantes instrumentos de participação e de mediação no diálogo social e político estabelecido em diferentes planos da vida social: individual, social, empresarial e governamental. (p. 3)

Agora, para colocar sobre a mesa uma opinião ou externar as nossas críticas sobre um determinado assunto, não precisa mais escrever um livro, fazer parte de um jornal, ou participar de uma conferência acadêmica. Dentro dessas redes você interage produzindo, não importa se o conteúdo é substancial ou não, a questão é: as redes sociais possibilitam com que todas as pessoas tenham o direito e a aparente capacidade de externarem suas opiniões e produzirem os seus conteúdos.

Não é que eles simplesmente tenham essa oportunidade e podem fazer uso dela, mas há um incentivo para que participem dentro do seu contexto de atuação, até porque aquele que adentra nesse mundo não o fará despido de munições que tornem relevantes a sua manifestação, principalmente pelo motivo das redes sociais terem na sua essência o envolvimento de linguagem simbólica, o reconhecimento de limites culturais e relações de poder. Tanto podem potencializar o discurso, como o mascara, pois, o importante é participar com relevância e reconhecimento dos outros (BARBOSA et al., 2010).

Além de suprir o anseio da liberdade de expressão, em segundo lugar, as redes sociais também buscam preencher os anseios humanos por comunicação de si mesmo e

dos outros. O que falar de *Nosedive*⁶, em que retrata uma mulher totalmente desesperada para ser notada nas mídias sociais, sempre em uma luta ferrenha para receber curtidas, e que acaba se dando mal? Não seria um bom reflexo da nossa realidade hoje? Pois bem, como as redes sociais não são usadas apenas por perfis pessoais, mas também comerciais (BARBOSA et al., 2010), parece que a realidade da exposição dos melhores produtos, se tornou a exposição dos melhores perfis. Não adianta apenas ter um perfil que me identifique dentre os demais, agora há uma disputa, seja ela reconhecida ou não, para quem melhor se apresenta no universo virtual.

Essa questão nos leva ao terceiro aspecto das redes sociais como busca por corresponder aos nossos anseios, que é a grande demanda de grupos, comunidades ou redes de relacionamentos. Foi feita uma pesquisa entre os brasileiros e o resultado foi que “nas atividades associadas à participação em redes sociais, verifica-se que a participação em sites de relacionamento é a atividade mais utilizada” (BARBOSA et al., 2010, p. 5). Essa necessidade por relacionamentos faz parte daquilo que somos como pessoas (ERICKSON, 2015), e esse anseio é algo natural de todo ser humano. Semelhante ao que falamos sobre a comunicação, com as redes sociais há uma grande facilidade da expansão dos relacionamentos, sejam eles a distância, ou próximos a você, fato é que as amizades aumentam em graus jamais vistos, isto, claro, sem considerar a proximidade ou a profundidade dessas relações.

Sobre esse universo dos amigos virtuais que as redes sociais disponibilizam, Rafael Landim escreve que “toda essa rápida transitoriedade na criação e exclusão de uma amizade, não produz profundidade nesses relacionamentos, muito menos uma segurança e confiabilidade na grande maioria das amizades *on line* [sic]” (LANDIM, 2012, p. 25). Posso me tornar amigo daqueles que jamais vi ou dirigi alguma palavra, ou, faço parte de uma comunidade que nunca expressei opiniões ou participei de algum modo. Entretanto, em um relacionamento é imprescindível a qualidade da atenção dispensada ao outro, sem a qual a amizade não poderá ser reconhecida como tal (KEELING, 2002), algo que não é necessário, por exemplo, nas relações virtuais. Não queremos desprezar a validade das

⁶ 1º episódio da terceira temporada de Black Mirror (2011) com o título em português “Queda Livre”.

amizades feitas nas redes sociais, mas apenas o perigo do engano e superficialidade que normalmente possa ocorrer.

Quando unimos todos esses fatores sobre o impacto das redes sociais na vida das pessoas e da (ou em) sociedade, percebemos que acontece uma fragilização na harmonia real/virtual no cotidiano de cada indivíduo. O resultado é uma dualidade entre a vida real e a vida virtual, até pela relativa similaridade em alguns aspectos de ambas as propostas, ainda que cada um possua as suas especificidades. Nos desdobramentos do vínculo inevitável do real com o virtual, as vivências subjetivas dos sujeitos acabam criando uma certa continuidade e flexibilizando as fronteiras que dividem uma da outra (ROSA; SANTOS; FALEIROS, 2016). O homem acaba perdendo a sua integridade, passa a ser alguém dividido. Não é possível mais saber com quem estamos nos relacionando, ocorrendo uma inevitável tensão (VERMELHO; VELHO; BERTONCELLO, 2015) que outrora deveria ser resolvida com a proposta inicial da criação das redes sociais.

Depois de analisarmos todas essas informações, é inegável que por um lado, as redes sociais trouxeram diversos benefícios como foi visto anteriormente. Entretanto, por outro lado, o impacto negativo é muito forte na vida pessoal e social das pessoas. Quando nos deparamos com uma determinada situação que apresenta os dois lados de uma mesma moeda, geralmente são questionados os limites e o padrão usado para que haja um manuseio saudável ou uma resposta satisfatória (um clamor ético!). Diante disso, considerando os benefícios e malefícios das redes sociais, qual deve ser a minha postura no uso das redes sociais e quais os padrões que devem reger a minha conduta frente a elas? É o que iremos observar a seguir.

3 – UMA PROPOSTA DE USO DAS REDES SOCIAIS REGULADAS PELA ÉTICA CRISTÃ

Determinar a minha postura no uso das redes sociais e identificar quais os padrões que devem regulamentar a minha conduta de acordo com a fé cristã não é algo fácil. Possivelmente o grande motivo é de não termos um ou mais versículos na Bíblia que falem diretamente sobre o assunto por causa do intervalo temporal entre a escrita dela e os nossos dias. Deste modo, se não temos material bíblico específico sobre o tema, deveríamos abrir mãos da revelação divina? Claro que não! E este é um dos grandes

problemas daqueles que não entendem bem como a Bíblia pode ser relevante para a contemporaneidade, apesar de ser um livro tão antigo.

O modo como iremos propor uma forma de usar as redes sociais de acordo com o cristianismo é partindo da ética cristã, observando algumas passagens que nos darão princípios que servirão para sabermos a vontade de Deus para a temática, e por fim, pontuar algumas informações que poderão ajudar a enxergar os limites e o modo adequado de usá-las.

Considerando que a ética “investiga coisas tais como o bem e o mal, e certo e errado” (FRAME, 2010, p. 47), as redes sociais também devem passar pelo seu crivo, pois assim como qualquer outra ação presente na humanidade, o uso das redes sociais também precisam de análise moral. Dentro da concepção de John Frame sobre a ética cristã há um estrito relacionamento com a teologia, de um modo que não é possível avaliar qualquer situação ou pessoa sem levar a opinião de Deus em conta (FRAME, 2013). Na verdade, segundo esta proposta, não tem como compreender nada dentro da história da civilização humana sem a crença em Deus (VAN TIL, 2012), muito menos a relação do cristão com o mundo virtual.

Tratar sobre qualquer assunto dentro da ética é difícil, porque as questões que nos apresentam dia após dia são complexas por natureza. Não basta meramente aprender um conjunto de regras que norteiem as nossas decisões, ou simplesmente reduzir as demandas das situações, ou ainda deixar sobre o controle das minhas motivações. Sendo as questões revestidas de dificuldades e não bastando escolher uma única forma de abordagem, a solução seria examinar o assunto proposto com base nas regras, situações e motivações. Em outras palavras, para abordarmos uma demanda ética tendo como base a fé cristã é preciso haver um equilíbrio entre aquilo que Deus prescreve, considerando os fins e os meios, e sondando as experiências pessoais (FRAME, 2013).

Para abordarmos o assunto das redes sociais com a Bíblia precisamos nos reportar a uma metodologia muito pertinente de interpretação bíblica, especialmente quando queremos aplicar os seus princípios em contextos diferentes. Ela é chamada de construção e manutenção da normatividade, que em linhas gerais seria analisar um texto bíblico a partir de um princípio imutável, mas que contém uma regra (ou norma) que serve para ensinar e viver o princípio, e esta pode ser relativa ao tempo e a cultura, sem jamais

contradizer ou enfraquecer o princípio (LIMA, 2017). Assim, textos que claramente tem aplicação direta a cultura a qual foram escritos não perdem a sua validade para outros contextos, mas, o modo como ele será vivido tomará uma nova forma de um modo que aquele princípio inicialmente visto possa ser mantido como a vontade de Deus a todas as pessoas e em todas as gerações.

Talvez um texto que exemplifica bem isso que temos falado é o Salmo 101.3 que diz: “Não porei coisa injusta diante dos meus olhos” (ARA). Este salmo de Davi foi escrito pelo menos 1000 anos a.C. (SCHULTZ, 2009) onde a tecnologia ainda era muito escassa, e querer aplica-lo diretamente às redes sociais como se esse fosse o propósito do autor seria um anacronismo gritante e um erro interpretativo. Porém, como temos falado, todo texto possui um princípio a ser obedecido por todas as pessoas, o que muda é a regra que facilita a execução deste princípio. Basicamente Davi estava se referindo ao modo como os reis deveriam olhar de forma justa para todas as coisas (MACARTHUR, 2010), e o princípio ensinado por ele era um cuidado com a forma e aquilo que os justos colocavam diante dos seus olhos.

Não temos um rei na cultura brasileira, nem mesmo a sociedade daquela época considerava o texto de aplicação unilateral aos governantes. Então, poderíamos acreditar que apesar da lacuna de tempo, o princípio encontrado no texto pode ser aplicado em nossas vidas como cidadãos comuns à semelhança do público imediato que recebeu aquele salmo. O princípio ficou claro, mas como executá-lo a partir da norma? Muitos exemplos poderiam ser dados sobre a exposição dos nossos olhos sobre aquilo que não agrada a Deus. Quando Jesus tratou sobre adultério em Mateus 5.27-28 ele disse que aqueles que “olhassem” para uma mulher que não fosse a sua esposa com intensão impura, já havia adulterado com ela. Ele também falou em outra ocasião sobre o cuidado que devemos ter com aquilo que olhamos (Mateus 18.9).

Trazendo para o nosso assunto, o modo como o Salmo 101.3 pode ser aplicado ao uso das redes sociais é exatamente sobre aquilo que temos colocado diante dos nossos olhos quando estamos acessando a internet, como por exemplo conteúdos de cunho sexual. De acordo com Lima (2011), quando expomos os nossos olhos a pornografia na internet estamos sujeitos a muitos males tais como a quebra de comunhão com Deus e a possibilidade de um futuro adultério aos casados. Outra forma prejudicial diz respeito ao tempo que temos investido em olhar as redes sociais, pois o exagero torna o uso

pecaminoso (LANDIM, 2012). Voltando ao tema da imoralidade, o mal-uso pode refletir uma condição do nosso coração que sempre tem desejado olhar para esse determinado tipo de conteúdo; em outras palavras, é o desejo para ver o que é proibido (LIMA, 2011).

Outras passagens, sem desconsiderar os abismos culturais e epistemológicos entre o texto bíblico e a situação atual, podem seguir o mesmo padrão de aplicação que foi exposto anteriormente. Vale ressaltar que reconhecemos a intenção do autor e seus objetivos na escrita de tais palavras para seus contextos imediatos, o que não impede das aplicações a seguir serem possíveis e recomendadas.

Sobre aquilo que podemos escrever ou falar nas nossas conversas e publicações (Efésios 4.29); evitar a defraudação de pessoas do sexo oposto com palavras, fotos etc. (1 Tessalonicenses 4.6); quando na publicação de fotos suas ou de outros tomar muito cuidado com a decência (1 Coríntios 14.40); o tempo gasto com as redes sociais precisam ser matéria de muita consciência (Efésios 5.16); por ser um ambiente de relacionamentos é necessário muito cuidado para não cair em fofocas (Provérbios 11.13); em não falar mal das outras pessoas (Tiago 3.7-9); dar a entender que as coisas do mundo são mais valiosas que as coisas de Deus (Tiago 4.4); não ser falso em comentários, curtidas, opiniões, etc. (Provérbios 30.7); não cair na tentação de ficar olhando para pessoas do sexo oposto com intenções impuras (Jó 31.1). Novamente, todos esses textos têm uma regra específica para o contexto em que foram escritos e não se referem ao uso das redes sociais, mas o princípio é abrangente ao ponto se podermos aplicar em nossas vidas no que concerne ao uso desse meio de comunicação.

Claro que devemos considerar exceções aos tópicos que elencamos acima, pois se algum crente trabalha em uma operadora de serviços tecnológicos e o seu ramo é na área de redes sociais onde ele precise está sempre conectado ou atento a essa demanda, o seu uso se justifica. O que estamos falando é sobre o uso como entretenimento. Sobre isto, Monteiro (2012) já havia alertado, pois segundo ele, o entretenimento, seja lá qual for (nisto inclui as redes sociais), tem o potencial de prejudicar a forma como enxergamos a vida, as nossas finanças, a nossa mente com a exposição a um conteúdo sempre superficial, e os nossos relacionamentos que não permitem que desenvolvamos relações interpessoais duradouras. De fato, quando dedicamos nossa “fidelidade última a algum ser além do Deus da Escritura”, estamos praticando a idolatria (FRAME, 2010, p. 150).

Se existem tantas advertências sobre o uso das redes sociais, como eu poderia fazer uso delas de um modo que agradasse a Deus? Sobre o comportamento adequado no uso das redes sociais da internet entre os cristãos, Landim (2012) sugere quatro formas. Primeiro, na propagação de missões; segundo, na edificação dos irmãos e o estímulo na fé; terceiro, na divulgação de eventos da igreja; e quarto, na busca de sites com conteúdo cristãos. Obviamente que o uso adequado não se limita a esses, pois o reencontro dos antigos amigos, os recados rápidos que economizam tempo e dinheiro, a fácil exposição de ideias, etc. são exemplos dos benefícios de usar as redes sociais. No entanto, como cristãos devemos ficar atentos (não apenas no uso das redes sociais) sobre a forma como temos usado aquilo que Deus nos tem dado por sua graça, porque vivemos uma contracultura aqui na terra (Romanos 12.1-2) e tudo o que fazemos deve glorificar a Deus (1 Coríntios 10.31).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia do uso do termo rede social em tempos passados estava relacionada com um agrupamento de pessoas que compartilhavam do mesmo alvo – troca de informações. Ficou evidente que a influência da internet com o propósito dessa transferência de informações entre as máquinas tornou-se um aspecto fundante do que viria a ser as “redes sociais”. No início a finalidade de aproximar pessoas distantes e possibilitar a troca de informações entre grupos foi substituída por perfis representativos que serviam para identificar os indivíduos para que ele estivesse habilitado não apenas para interagir com novos relacionamentos virtuais, mas também para ser um formador de opinião.

O uso foi se tornando cada vez mais necessário na perspectiva das pessoas, e aquilo que outrora era um objeto de auxílio, passou a ser um entretenimento. Com a facilidade ao acesso as pessoas em grande escala aderiram as redes sociais, e elas aderiram as pessoas, pois esse fenômeno passou a fazer parte integrante do dia a dia delas. Com toda essa evolução os benefícios passaram a ser questionados, e os malefícios se tornaram evidentes, ao ponto dos questionamentos sobre a sua licitude serem algo comum de acontecer.

Na nossa pesquisa chegamos a momentânea conclusão que a ética cristã pode ajudar aos usuários das redes sociais a fazerem uso de uma forma lícita que agrada a Deus. Não é simplesmente uma opinião religiosa, e sim uma preocupação com algo que está

afetando as vidas das pessoas de uma forma altamente prejudicial. Existem limites no uso das redes sociais e princípios que regulamentam o manuseio adequado, e estes são encontrados nas linhas da revelação divina, considerando as situações corretamente, e percebendo as nossas motivações. Esperamos que outros, seguindo o mesmo viés e não desconsiderando a necessidade, possam ampliar posteriormente as considerações feitas nesse trabalho.

REFERÊNCIAS:

BARBOSA, Alexandre F, et. al. Redes sociais: revolução cultural na internet. **Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br)**. a. 2, n. 2, abril, 2010.

BARROS, Arthur de Alvarenga; CARMO, Michelle Fernanda Alves; SILVA, Rafaela Luiza. A influência das redes sociais e seu papel na sociedade. **Anais do Congresso Nacional Universidade, EAD e Software Livre**, Minas Gerais, v. 1, n. 3, 2012.

CALAZANS, Janaina de Holanda Costa; LIMA, Cecília Almeida Rodrigues. Sociabilidades virtuais: do nascimento da Internet à popularização dos sites de redes sociais online. **9º Encontro Nacional de História da Mídia**. Ouro Preto, MG. 2013, ISSN 2175-6945.

DA SILVA, Valney Veras (Org.). **Vivendo em um mundo sem Deus**. Fortaleza: Syllabus, 2012. 154 p.

DE CASTRO, F. F. Linguagem e comunicação em Heidegger. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 85-94, jun. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014116332>.

ERICKSON, Millard. **Teologia sistemática**. São Paulo: Vida Nova, 2015. 1232 p.

FRAME, John. **A doutrina da vida cristã**. São Paulo: Editora Cultura Cristã, 2013.

_____. **Apologética para a glória de Deus**. São Paulo: Cultura Cristã, 2010. 224 p.

KEELING, Michael. **Fundamentos da ética cristã**. São Paulo: ASTE, 2002. 223 p.

LANDIM, Rafael Batista. **O comportamento adequado no uso das redes sociais da internet entre os cristãos**. 2012. 46 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Seminário Batista do Cariri, Crato – Ce., 2012.

LIMA, Adílio Éder Dantas de. **O ministério pastoral e a pornografia na internet: perigo e consequências**. 2011. 39 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Seminário Batista do Cariri, Crato – Ce., 2011.

LIMA, Adílio Éder Dantas; BEZERRA, Carlos Alberto. **Dízimos e ofertas**. Eusébio, Ce: Editora Peregrino, 2017. 168 p.

MACARTHUR, John. **Bíblia de estudo MacArthur**. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2010. 2048 p.

MIRA, José Eugênio; BODONI, Patrícia Soares Baltazar. Os impactos das redes sociais virtuais nas relações de jovens e adultos no ambiente acadêmico nacional. **Revista de Educação**, Bauru, SP, v. 14, n. 17, p. 103 – 115, 2011.

ROSA, Gabriel Artur Marra; SANTOS, Benedito Rodrigues; FALEIROS, Vicente de Paula. Opacidade das fronteiras entre real e virtual na perspectiva dos usuários do Facebook. **Psicologia USP**. São Paulo, v. 27, n. 2, p. 263-272, 2016.

SCHULTZ, Samuel J. **A história de Israel no Antigo Testamento**. 2ª ed. São Paulo: Vida Nova, 2009. 505 p.

STREY, Marlene Neves et al. **Violência & internet. Coleção e agora.com – A era da informação e a vida cotidiana**. São Leopoldo, RS: Editora Sinodal, 2011. 114 p.

VAN TIL, Cornelius. **Por que creio em Deus**. Brasília, DF: Editora Monergismo, 2012. 74 p.

VERMELHO, Sônia Cristina; VELHO, Ana Paula Machado; BERTONCELLO, Valdecir. Sobre o conceito de redes sociais e seus pesquisadores. *Educ. Pesquisa*, São Paulo, v. 41, n. 4, p. 863-881, out./dez. 2015.



O GROTESCO GRITO DA ARTE COMO ANSEIO PELO TRANSCENDENTE: UMA ANÁLISE TEOLÓGICA DA OBRA “O GRITO” DE EDVARD MUNCH

**The grotesque scream of art as a wish for transcendent:
a theological analysis of Edvard Munch’s work “The scream”**

Romeu Sátiro Feitosa da Costa*

Carlos Alberto Bezerra**



* Bacharel em Teologia pela Faculdade Batista do Cariri e pós-graduando em Apologética Cristã pela mesma instituição.



** Bacharel em Teologia pelo Seminário Batista do Cariri e mestre em Teologia pela FABAPAR. Docente da Faculdade Batista do Cariri.

RESUMO:

O grotesco artístico carrega em si bem mais do que os olhos podem ver e abre uma interessante janela à reflexão teológica. O presente escrito objetiva explicar a conexão entre o grotesco na arte e a constante busca do homem pelo transcendente. A pintura “O Grito”, obra do pintor expressionista Edvard Munch, será analisada como exemplo de como esta interação se estabelece.

PALAVRAS-CHAVE: Grotesco; Arte; Transcendência; O Grito.

ABSTRACT:

The artistic grotesque carries with it far more than meets the eye and opens an interesting window to theological reflection. This article aims to explain the connection between grotesque in art and man's constant search for the transcendent. The painting "The Scream", the work of the expressionist painter Edvard Munch, will be analyzed as an example of how this interaction is established.

KEYWORDS: Grotesque; Art; Transcendence; The Scream.

INTRODUÇÃO

Indubitavelmente, uma das mais fascinantes, arrebatadoras e intrigantes realizações do espírito humano é a arte¹ em todos os seus desenvolvimentos. Detentora de uma robusta miscelânea de conhecimentos, tendo sido dissecada em inúmeras investigações ao longo de sua história, ainda tem se mostrado inexaurível enquanto objeto de estudo. Dentre algumas das possibilidades que emergem do espectro mais amplo dos domínios da estética, o grotesco se apresenta como um desses assuntos que deslumbram o estudioso ao mesmo tempo em que o desafia.

Esta pesquisa está estruturada em três seções interdependentes. A primeira é composta por um aparato histórico e propõe dar ao leitor uma visão panorâmica do percurso do grotesco ao longo da história ocidental perpassando desde a antiguidade helênica até o advento da arte contemporânea, comprovando, assim, a atuação histórico-artística do grotesco.

Seguida do exame histórico do primeiro capítulo, a seção dois incorpora o conceito da arte como uma criação factual que liga o artista a uma esfera distintamente espiritual e defende a hipótese de que o grotesco artístico é uma lente pela qual se pode enxergar uma luta que é travada no âmago da experiência humana, qual seja, a frenética busca do homem por superar as barreiras tangíveis do agora, da finitude e do desespero em sua conturbada relação de incompletude com o imanente.

Por último, na terceira parte, é apresentado um estudo de caso numa leitura iconológica da pintura *O grito*, de Edvard Munch. O objetivo ao analisar a pintura do artista norueguês é prover uma avaliação embasada na construção realizada a partir da argumentação construída na segunda seção e promover uma contemplação teológica desta obra tão conhecida e apreciada pelo público mundial.

¹ Para os fins desta argumentação, compreende-se como arte o ato de plasmar uma obra, o materializar da ideia nas mais distintas formas do fazer artístico. Sendo essencialmente o resultado da produção de um indivíduo que é, ou seja, que existe; e existe num mundo que lhe decreta uma interação direta com a realidade que lhe é imediata (GILSON, 2010, p. 7).

1 UMA HISTÓRIA DO GROTESCO NAS ARTES PLÁSTICAS

Ao tratar de uma diacronia do grotesco materializado nas artes plásticas, o objetivo é esclarecer que sua profícua presença e atuação ao longo da história é sobremodo contundente e que, portanto, deve ser tido como objeto digno de estudo mais acurado no que tange à sua interação com a realidade.

A antiguidade ocidental, sobretudo na cultura helênica, possuiu um dos imaginários mais povoados pelo grotesco. Tem-se nas produções das teodiceias daquele período uma incrível coleção de criaturas fantásticas; “feras bestiais oriundas de uma imaginação prodigiosa responsável por criar todos os entes da mitologia” (CALHEIROS, 2014, p. 199). Criaturas híbridas de aspecto terrível que instilavam terror no coração dos homens comuns e desafiavam a coragem dos heróis.

Em Homero, a título de exemplo, a feiura estava diretamente vinculada à índole da personagem retratada. Se esta tivesse um bom caráter isso refletiria em sua beleza física como nos casos de Aquiles o herói tido como detentor de pés velozes e infatigáveis, e Diomedes, o forte, de voz poderosa, supremo comandante (HOMERO, 2015, p. 57,88). O contrário também acontecia descrevendo como feios aqueles que eram providos de caráter dúbio e marcados por uma conduta não virtuosa².

No aflorar da filosofia grega, a ética e a estética se desenvolveram simultaneamente e seus respectivos objetos de estudo justapostos; o bem com o belo e o feio com o mal. Em Platão, por exemplo, volve-se a atenção para essas axiologias no intuito de fazer sobressair as práticas do bem e a rejeição do mal ao mesmo passo em que se fomentava a contemplação deleitosa do belo e a ojeriza e exclusão do feio. Rufino (2013, p. 4) destaca que o filósofo do suprassensível lançou as bases para uma tradição de pensamento responsável por tentar extraditar o feio do universo da arte.

Navegando em ventos opostos, Aristóteles asseverou que é possível imitar belamente as coisas feias. Segundo ele, uma obra de arte não deixaria de ser menos bela

² Todos, então, se sentaram calados, cada um no seu posto. Unicamente Tercites sem pausa a falar continuava, pois tinha sempre o bestunto repleto de frases ineptas, que contra os reis costumava atirar, sem propósito ou regra, contanto que provocasse dos nobres Argivos o riso. Era o mais feio de quantos no cerco de Troia se achavam. Pernas em arco, arrastava um dos pés; as espáduas, recurvas, se lhe caíam no peito e, por cima dos ombros, em ponta, o crânio informe se erguia, onde raros cabelos fluuavam (HOMERO, 2015, p. 79).

ao retratar o feio, o horrendo, o tenebroso. O filósofo distingue os seres humanos de todas as outras espécies “por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação”; logo, a arte verdadeiramente humana deveria se ater justamente a imitar a realidade (ARISTÓTELES, IV, 2).

A mentalidade greco-platônica via no mundo sensível, repleto de horrores, violências e vícios, uma imitação inadequada da realidade pura. Não obstante, com o advento do cristianismo, mesmo tendo por base uma epistemologia teológico-metafísica, os pensadores cristãos passaram a observar o mundo e a contemplá-lo como totalmente bom e belo porque criado por Deus em quem não pode haver sombra ou variação alguma sendo que o mal presente era o inevitável resultado da Queda nos tempos primevos da humanidade.

Em seu ensaio *A história da feiura* (2015), Humberto Eco destaca que nos primórdios do cristianismo, a arte dita cristã se limitou a materializar apenas a imagem de Cristo como o Bom Pastor e sua crucifixão somente de modo abstrato no símbolo vazio da cruz (p.49). Mas afinal, o que fazer com a terrificante imagem do sofrimento do Filho de Deus em quem habita corporalmente toda a plenitude da divindade? Deste modo, surge nas imagens bíblicas do Cristo sob o peso de sua paixão e cruz, uma profunda inquietação, pois, como pode a beleza divina encarnada ser representada no ápice de sua feiura? Porém, como acertadamente observou Hegel: “não se pode representar nas formas da beleza grega o Cristo flagelado, coroadado de espinhos, arrastando a cruz até o lugar do suplício, crucificado, agonizante nos tormentos de uma longa e martirizada agonia” (HEGEL, 2000, p. 273).

Na Idade Média, período situado entre a queda do império romano por volta de 473 e a invasão de Constantinopla pelos Otomanos no ano de 1453, ocorreu o reconhecimento do Cristo na cruz como uma representação humana mais verossímil. Isso pode ser notado quer em sua agonia excruciante, quer nas várias fases de sua paixão; espetáculo dramático e realista que celebra a humanidade do Filho de Deus ensanguentado, abatido e desfigurado pelo padecimento (ECO, 2015, p. 49). “É com a religião cristã, aquela que ensina a reconhecer o mal em sua raiz e superá-lo completamente, que o feio é totalmente introduzido na arte” (ROSENKRANZ, 1992, p. 38).

Ao longo do percurso que perfaz a Idade Média, o grotesco se achegou à vivência religiosa cotidiana de maneira cada vez mais interessada pelo mal pertencente ao comportamento humano. Comportamento este marcadamente afeito à pecaminosidade e escravo da culpa. A consciência, a partir da iconografia sacro-escatológica, se via assombrada pelas imagens que pintava como, por exemplo, o tão temível inferno e o desolador juízo final; artes marcadas por um cenário de trevas e povoadas por medonhas figuras diabólicas. Assim, o feio e a escatologia mais abjeta e ameaçadora dominaram por muito tempo as representações iconográficas medievais (CALHEIROS, 2014, p. 210-211).

A arte do medieval tardio, já às portas do período da Reforma, fazendo uso do aterrorizante pictórico, também visava expressar alegoricamente um temor do fim inescapável de todo ser – a morte – apresentando o futuro caótico e tempestivo que aguarda o homem cada vez mais distante de Deus e incapaz de produzir por si mesmo o pagamento devido ao Supremo Juiz. À época, tal apavoro foi contundentemente assimilado pelo consciente coletivo permeado por uma angústia profunda que era fomentada por uma incerteza soteriológica cada vez mais presente no cotidiano ilustrado pela arte da época (DELUMEAU, 1989 et al).

Neste contexto, popularizam-se peças artísticas conhecidas como danças macabras ou danças da morte que apresentavam o irresistível convite desta que arrebatava os homens de todas as classes e qualidades, assombrando-os com a terrificante expectativa do desconhecido. Com efeito, a morte sobrepuja os temas do juízo final e do inferno e ganha o título de grande objeto da iconografia da Idade Média a findar. O terror infundido no pensamento coletivo por conta da insegurança *post mortem* passou a conduzir o indivíduo daquela época a se identificar e apreciar peças com temática mórbida (DELUMEAU, 1989, p. 62).

No início do século XV, surge o período transicional da Idade Média para a era moderna conhecido como Renascença. Nesta época, destacaram-se nomes como Masaccio e Donatello. Estes artistas trouxeram em suas peças traços angulares e grotescos que transformaram sua arte em algo detentor de conteúdo marcadamente chocante e trágico. Uma arte que embora fosse visivelmente menos agradável do que as demais eram por certo mais sinceras e comoventes (GOMBRICH, 2008, p. 229).

Adentrando o século XVI, período conhecido como Alta Renascença, encontra-se um dos maiores vultos da história da humanidade e sua interação com o grotesco, Leonardo da Vinci. Seus cadernos de esboços, que datam de cerca de 1494 a 1510, estão repletos de figurações das mais variadas áreas do conhecimento. Em tais cadernos se pode observar o lado mais grotesco de sua arte; “uma outra face inesperada e sombria do seu universo estético, completando um inteiro quadro dicotômico, um todo completo de luz e sombra, clara dualidade de contrários” (CALHEIROS, 2014, p. 214).

No final do século XVIII e início do XIX, período moderno pós-renascentista, o grotesco encontrou um fértil campo para sua habitação. Exemplo disso são as produções do espanhol Francisco de Goya que não se furtou ao uso do elemento da feiura para compor peças que denunciam a realidade e o terror da época em que vivia. Suas gravuras carregam um aspecto sombrio de desespero e abandono, falta de esperança e pequenez da vida humana mediante a violência bélica; feiura destilada mesmo em um período que vislumbrava a melhoria de um mundo direcionado pela Razão (ROOKMAAKER, 2015).

A Arte Moderna propriamente dita surge entre 1860 e 1870, na Paris pós-revolucionária. Ela se estabelece como crítica aos ditames complexos da academia francesa que primava pela habilidade do mestre e sua capacidade de oferecer temáticas clássicas e bíblicas, mas que se mostrava incapaz de criar pontes com os novos tempos. O movimento que deu início a esta revolução cultural foi o Impressionismo que é tido como o grupo mais radical, rebelde, memorável e rompedor de barreiras em toda a história da arte. Eles ignoraram toda a tradição e instigaram toda a revolução conhecida como Arte Moderna (GOMPertz, 2012, pos.444-453).

A arte no início do período moderno vislumbrava dialogar com os anseios que povoavam a alma do homem de seu tempo e interagir com a industrialização, a urbanização, a emergência da classe média e a perda da autoridade da igreja tanto na vida pública quanto privada; eventos diretamente responsáveis por transmutar a realidade (SIEDEL, 1996, pos. 2994). Posteriormente, as primeiras vanguardas históricas dos primeiros anos do século XX objetivavam provocar choque naqueles mais artisticamente informados, no entanto, suas peças eram de uma novidade inquietante tão terrível que até mesmo as pessoas normais sofriam com a experiência ao ponto de se escandalizarem (ECO, 2015, p. 365).

No período novecentista, o grotesco ganhou terreno substancial para transitar como paradigma estético. A esta altura, agigantou-se sob a tutela do movimento das vanguardas e ganhou um predomínio generalizador no mundo das artes (CALHEIROS, 2014, p. 236). Mas essa consolidação não se deu de modo abrupto e fortuito, antes, foi algo pensado, idealizado e posto em prática por novas forças que criaram o mundo moderno, oriundas de uma grande revolução cultural potencializada pelo espírito geral da época (ROOKMAAKER, 2015, p.19).

A revolução iniciada pelas vanguardas não parou no início do século XX. A partir daquele movimento surgiu nos decênios posteriores aquilo que pode ser definido como sendo a arte da rebeldia e da originalidade a qualquer custo: a Arte Contemporânea (SEIDEL, 2016, p. 5). Esta traz em seu bojo materializações que irradiaram inspiradas, sobretudo, pelas vanguardas novecentistas; uma espécie de mutação das ideias dos grandes mestres vanguardistas que foram elevadas ao cume de sua pragmática.

De Picasso até Marcel Duchamp, sendo este último o artista fronteiro entre as vanguardas históricas e a arte conhecida como contemporânea, é vasto o número de manifestações do grotesco que versam desde a banalização da vida, do sexo e do ser como um todo, até os horrores e violências produzidas pelo homem. Após Duchamp irromper no cenário artístico com seu conceito *Ready Made*, surge, então, uma sucessão de outras realizações tidas pela crítica como bizarras e controversas; “um ecletismo onipresente e uma confusa combinação de estilos que refletem causas e interesses pessoais restritos” (JANSON, 1996, p. 401).

Importante salientar que os artistas do início do período moderno eram estimulados por um retorno a uma herança de significado, mas o que é percebido na arte conscientemente “transgressora” e “provocadora” dos dias de hoje é algo que exemplifica a fuga da beleza em vez do desejo de recuperá-la (SCRUTON, 2013, p. 182). Os adeptos desta causa aceitaram a verdade do absurdo do mundo e da vida propostos pelo modernismo e passaram, então, a encarar tudo o que pertencia à cultura ocidental como algo sem significado, inclusive a arte (ROOKMAAKER, 2005, p. 138).

Por conta da ruptura total com o passado e com a tradição e por ter sido inserida em um mundo sem padrão estético orientador, a arte passou a se estabelecer tendo na transgressão o seu principal paradigma estético. Diante deste cenário, o grotesco triunfa e se consolida no campo das artes dos dias chamados pós-modernos ou contemporâneos.

Com vistas a retratar a vida em seus contornos reais, repleta de desprazeres, dores, desconfortos, sofrimentos e males a perder de vista, o artista plástico se assenhora do direito de levar às suas composições o que há de mais abjeto no mundo em que habita.

Finalmente, nota-se nesta parte o desvelamento do grotesco e sua dinâmica através dos tempos. De um início onde quase exilado do campo das artes pelo pensamento platônico, até sua aceitação majoritária e triunfo iniciado pelas vanguardas e solidificado nas expressões artísticas da contemporaneidade. Na seção seguinte, se verá qual a relação do grotesco com a realidade vivencial e espiritual do homem.

2 O GROTESCO E O TRANSCENDENTE³

A relação íntima comprovada pela história entre o grotesco e as artes plásticas convida o fruidor do produto artístico a indagar as motivações que levaram artistas dos mais variados períodos a fazerem uso de elementos que são tidos como ignóbeis, repulsivos, e responsáveis por provocar no coração humano as piores sensações e constatações acerca da sua própria existência. Estaria por trás destas manifestações uma motivação espiritual? Afinal, é razoável pensar que há um desejo transcendental por trás da transfiguração artística do grotesco? Sob a égide de uma argumentação teológico-filosófica, este capítulo se ocupará da procura por tais respostas.

Antes de prosseguir com a argumentação desta parte é sumamente importante apresentar, agora, uma breve defesa da presença do grotesco nas artes, posto que num primeiro olhar a tendência de contrapor o mesmo ao belo é inevitável, pois, um parece ser justamente a negação autêntica do outro. No entanto, as várias representações do grotesco na arte colocam-no como detentor de uma complexidade que o destaca como algo muito maior do que uma simples negação daquilo que é tido como belo (ECO, 2015, p. 16).

³ Esclarece-se aqui que o contato com algo de ordem transcendente não é o mesmo que conversão como se dá no cristianismo, mas representa uma experiência que faz o ser entrar em um nível mais profundo de contato com sua humanidade, com um senso de ordem sagrada que a todo momento eclode em sua consciência (KELLER, 2018, p. 34).

Por mais inquietante que seja a realidade imitada isso não torna a arte feia (RUFINO, 2013, p. 24). O que pode configurá-la como tal é o modo como é construída e como a ideia do artista é expressa por meio dela. Um artista pode dispor dos mais belos motivos artísticos e das mais belas cores em sua paleta, mas se não possuir habilidade artística suficiente poderá compor algo artisticamente fraco por não conseguir que sua ideia bela se expresse também de modo belo e verossímil. De outro modo, um outro artista poderá conceber uma peça cuja forma possa não ser bonita, mas, se ele tiver a grandeza, o talento e a força de caráter, certamente fará uma obra muito forte e clara que expresse seus pensamentos de uma forma impressionante que poderá ser muito bela mesmo que sua representação seja de algo feio⁴ (ROOKMAAKER, 2015, p. 247-250).

O grotesco está a serviço das belas artes no intuito de apresentar a experiência humana de uma maneira que apenas o artista em sua verve criativa consegue fazê-lo, pois leva em consideração o todo, incluindo o não deleitável, e não apenas aqueles aspectos mais palatáveis ao apreciador. Estritamente falando, este esforço de capturar o grotesco e plasmá-lo como arte pode produzir obras de extrema grandiosidade e comoção no espírito humano que embora carreguem em si cenas aterrorizantes e burlescas podem ser conclamadas e julgadas como belas. Dito isto, é necessário avançar o raciocínio a fim de aprimorar e elucidar a indagação feita no início deste capítulo, qual seja: há uma motivação espiritual/transcendente por trás da transfiguração artística do grotesco que transforma a feiura da realidade em algo belo?

Mircea Eliade (1992) propõe uma fenomenologia do sagrado que consiste na contraposição de dois mundos – um sagrado e outro profano – e duas formas contrapostas de ser nesses espaços – o homem religioso e o não religioso. Segundo Eliade, a experiência humana entre esses dois mundos é marcada por ocorrências que ele denomina de “hierofanias” que são manifestações do sagrado no âmbito profano, algo de ordem

⁴ Rookmaaker, ao responder à pergunta “é possível haver uma bela obra de arte que tenha como temática algo horrível e feio?” assevera que “a resposta é sim, sem dúvida, pois há inúmeros exemplos. Bach, em sua *Paixão*, retrata algo atraente e belo? O tema do *Juízo Final*, de Michelangelo, e da gravura da *Queda*, de Rembrandt, não é exatamente atraente agradável e divertido, mas pertence às grandes obras de arte. Rubens pintou uma magnífica batalha das amazonas, Goya fez gravuras com a depravação humana como tema, Käthe Kollwitz fez litografias sobre a humanidade em sofrimento, obras consideradas da mais alta qualidade. E o que dizer das obras de Shakespeare ou da *Dr. Faustus*, de Marlowe – elas falam sobre pecado, crime, orgulho, tudo que é mau e feio. Contudo, todas essas obras são “belas” – uma beleza, no entanto, que não significa doçura e sentimentalismo, nem uma beleza na forma ou na linguagem por si só, deixando de lado o conteúdo” (ROOKMAAKER, 2015, p. 248).

diferente, de uma realidade que não pertence a esta esfera; experiência que se dá por meio de “objetos que fazem parte integrante do mundo natural” de sorte que até mesmo o homem não religioso está fadado a ter em suas construções, sejam quais forem, um referencial que está para além do mundo hermético que ele estabeleceu para si⁵ (ELIADE, 1992, p. 13,18).

De semelhante modo, Peter Berger (1996) propõe que a vida cotidiana passe a ser observada teologicamente, visto estar repleta de fenômenos antropológicos chamados “sinais de transcendência”, fenômenos pertencentes à consciência ordinária do dia-a-dia que ligam o homem à realidade última de sua existência, qual seja, o sagrado (BERGER, 1996. p. 91). Sinais de transcendência são, portanto, aqueles acontecimentos da vida cotidiana e que são em si mesmos projeções de uma outra realidade que situa o indivíduo entre dois mundos, um imanente onde ele atua, e outro transcendente que traz sentido à sua condição enquanto ser⁶.

A arte como um limiar transcendental⁷ “mostra de uma maneira imediata e concreta a relação entre os espaços, por isso, tem grande importância religiosa, posto ser um símbolo

⁵ Existem, por exemplo, locais privilegiados, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores, ou certos lugares na primeira cidade estrangeira visitada na juventude. Todos esses locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não religioso, uma qualidade excepcional, “única”: são os “lugares sagrados” do seu universo privado, como se neles um ser não religioso tivesse tido a revelação de uma outra realidade, diferente daquela que participa em sua existência cotidiana (ELIADE, 1992, p. 18).

⁶ Peter Berger anota pelo menos cinco ocorrências do cotidiano que podem ser percebidas como “sinais de transcendência”, são elas: 1) A ordem - Demonstrada pelo amor apaziguador de uma mãe que diz ao seu filhinho apavorado: “calma, calma! Está tudo em paz. Está tudo bem.” 2) O jogo - Um mundo particular, um outro universo, funcionando com suas próprias regras e ordem onde o tempo fica em suspenso assumindo assim os contornos da eternidade. 3) A esperança - Uma inclinação humana, desde o nascimento até o fim de sua jornada, de esperar um futuro melhor a despeito do sofrimento e da morte; um sentimento que não se deixa vencer porque projeta a vida na eternidade e na satisfação dos mais profundos anseios. 4) A condenação - Existem crimes de caráter tão execrável e horrível que promovem no coração humano um desejo profundo de que seus executores sejam punidos com uma única penalidade satisfatória: uma sentença inapelável que consiste na expulsão eterna do criminoso da presença de Deus e sua alienação total da comunidade. 5) O humor - Aqui há uma dupla alegação em disputa pela autoridade: o que é a realidade e o que é o transcendente? O humor acontece quando o inesperado, porém possível, surge causando uma quebra de expectativa abrindo, assim, a reflexão para um outro mundo de discurso para além daquele que é esperado, transcendendo-o de modo surpreendente. Os dois mundos existem em concomitância, como o faz um mundo que incorpora a presença do outro (BERGER, 1996, p. 91-117).

⁷ Corroborando, Sire assinala que “as artes são sinais de transcendência; indicam a existência de algo imaterial. Não podem ser completamente explicadas por suposições materialistas, pois surgem das fontes profundas da imaginação humana, baseadas na profunda fundamentação da cosmovisão do artista. Só se podem evitar esses sinais de transcendência ignorando-os ou suprimindo-os. Adotar uma abordagem

e simultaneamente um veículo de passagem” (ELIADE, 1992, p. 19). Portanto, ao avaliar uma obra de arte, pode-se compreender que esta possui o poder de deixar clara uma visão particular da vida e do mundo, externalizando, assim, verdades e valores profundos, carregando em si um peso maior do que o que iria justificá-la como arte. Pelo fato de ser arte, é exibida porque têm uma mensagem de importância quase religiosa que serve como lente de interpretação do homem e de sua realidade (ROOKMAAKER, 2015, p. 28).

Isto posto, sustenta-se neste trabalho, sobretudo nesta segunda parte, a ideia de que o grotesco na arte - que se evidencia como fenômeno comum à experiência humana - também deve ser observado como um marco que se interpõe entre as esferas sagrada e profana, e serve de referencial que orienta o olhar do indivíduo a uma reflexão existencial profunda impelindo-o à meditação e conduzindo-o a buscar uma explicação razoável para suas experiências não comprováveis empiricamente.

Para notar a dinâmica de como o grotesco sublimado na arte conecta o ser humano à esfera do transcendente, é mister entender sua relação com aquilo do qual ele depende para existir e ser explicado, a saber, a beleza. Como produção do indivíduo, a arte tem uma função, um propósito específico: produzir beleza, que é caracterizada como sendo um elemento que causa admiração, uma reação espontânea do homem em sua sensibilidade e inteligência ao perceber um objeto cuja apreensão agrada em si mesma, experiência esta que se dá sempre numa percepção sensível (GILSON, 2010, p. 28, 30, 36). “A experiência da beleza aponta para além deste mundo, na direção de um ‘reino de finalidades’ em que os anseios imortais e o desejo de perfeição são finalmente respondidos (SCRUTON, 2013, p. 185).

Desta sorte, a beleza que o artista produz surge como uma manifestação do eterno no temporal e arrebatava o coração do homem a um desejo e uma expectativa de elevar-se para além da atmosfera do imanente⁸. A beleza experienciada pelo homem aponta direto

puramente estética na apreciação delas é uma das principais maneiras de não perceber nada além de sua excelência artística” (SIRE, 2017. p. 126-127).

⁸ Abraham Kuyper, filósofo holandês, reforça esta ideia a partir de uma série de perguntas, conforme se lê: Mas de onde provém este senso de beleza? É possível que algo que pertence à nossa natureza humana seja algo além de uma capacidade inata? Caso tenha sido criado em nós, quem mais poderia ter depositado no nosso interior a não ser aquele que nos criou? No entanto, se, por um lado, encontramos no interior do próprio Deus o decreto que rege a beleza, então ele estampou tal decreto sobre sua criação como se fosse um sinete divino; e por outro lado, se encontramos em cada ser humano um senso de beleza que foi criado

na direção daquilo que é seu referencial maior, a Beleza. A Beleza atua como uma espécie de força gravitacional que nos atrai a desejar o Verdadeiro e o Bom, a fonte divina da vida (TURLEY, 2019, p. 15). Do mesmo modo, como o ser humano experimenta a verdade e ela o faz pensar num absoluto do qual essa experiência deriva, a beleza também aponta na mesma direção, pois, conforme afirma McGrath:

A beleza evoca um ideal mais real que qualquer coisa que encontramos neste mundo transitório, despertando um sentimento de saudade de um reino do qual temos uma vaga lembrança e do qual estamos atualmente exilados. É um desejo por algo que nunca apareceu de fato em nossa experiência, mas que, todavia, é constantemente sugerido e insinuado pelo que vivenciamos (MCGRATH, 2015, p. 155).

Por sua vez, o grotesco trabalha de maneira distinta. Enquanto a beleza tem na Beleza o referencial da qual procede, o grotesco não encontra um paralelo para além deste mundo, posto não existir um “Grotesco”, porque a condição do divino é a perfeição. Destarte, o grotesco se tranca em si mesmo numa cadeia de imanência radical e impregna o homem com a realidade sofrida, dolorosa, frágil e violenta que ele vivencia cotidianamente, mergulhando-o num torpor existencial que satura sua alma e o faz almejar fugir desta aterradora situação desejando justamente o oposto da condição desesperadora na qual se encontra. O homem, “tomado de perplexidade, tem uma compreensão inata de que as coisas não são como deveriam ser; sentindo a dor da tensão daquilo que se observa e aquilo que se espera, questiona: por que há tanta coisa errada no mundo?” (MCGRATH, 2015, p. 129).

O grotesco é a lembrança de “todo indício de esgotamento, gravidade, velhice, cansaço, ausência de liberdade, como convulsão, paralisia, o cheiro, a cor, a forma de dissolução, de decomposição, inclusive em sua forma última quando convertida em símbolo” (NIETZSCHE, 2014, p.76-77). Transformando por meio de sua técnica e acuracidade artística aquilo que outrora era mera feiura desordenada em arte, o indivíduo apresenta seu anseio pela beleza que, por sua vez, o conduzirá a perceber instintivamente

em nós por Deus, o que mais esse conceito poderia ser a não ser um dos traços da imagem de Deus segundo a qual fomos criados? (KUYPER, 2018, p. 127).

a Beleza que é o ponto máximo de seu desejo enquanto criatura que tem saudade de uma realidade que só é percebida como que um vislumbre. Logo, o papel do grotesco é secundário, como o de uma placa que aponta para outra placa que, por sua vez, aponta para o fato.

Conclui-se, assim, que o grotesco percebido em âmbito natural deve ser visto apenas como sinal imanente e sintoma que lembra a degenerescência humana. Todavia, quando transmutado em arte, especificamente naquele tipo de arte onde é pensado com tamanha sensibilidade e habilidade artística a ponto de compor uma bela obra, materializa uma espécie de redenção temporal de seu estado e sinaliza a busca constante do homem por um mundo que esteja em ordem e seja para sempre livre de seus aspectos mais terrificantes e hediondos.

O capítulo que se segue é um estudo de caso. Na análise da pintura *O Grito*, de Edvard Munch, será demonstrado como a arte que apresenta o homem imerso na feiura de uma cosmovisão radicalmente imanetizada denuncia sua condição desesperadora e desejosa pelo transcendente.

3 "O GRITO" DE EDVARD MUNCH SOB ESCRUTÍNIO TEOLÓGICO

Ninguém precisa ser um grande erudito da fruição artística para concluir que contemplar o trabalho de Edvard Munch é uma experiência que arrebatou corações através das sensações e percepções que o pintor projeta em suas gravuras e telas. O norueguês é, decerto, um dos grandes artistas de seu tempo e, provavelmente, de toda a história da arte. Nascido em 12 de dezembro de 1863, em Engelhaug, uma propriedade perto de Loten, Noruega, no seio de uma família considerada de prestígio, Munch teve por pai, o médico, Christian Munch e por mãe, Laura Cathrine. Era o segundo de cinco filhos e seu ímpeto artístico se mostrou desde sua mais tenra idade. Era detentor de saúde frágil e gozou de uma infância marcada por seguidas enfermidades. Na idade de cinco anos perdeu sua mãe, vítima da tuberculose, o golpe mais duro que recebeu da vida (DEKNATEL, 1950, p. 10).

A morte de Laura afetou não apenas o pequeno Munch, mas a família como um todo. O ente que mais parece ter sofrido com a trágica partida foi Christian, o patriarca da família, que se voltou intensamente para a religião numa ascese que afetou diretamente

o seu comportamento e o relacionamento com os filhos. Nota-se nas palavras de Munch como sua infância e o seu pai eram por ele percebidos:

Ele [o pai] tinha um temperamento difícil, nervosismo hereditário com períodos de religiosa ansiedade que poderia atingir as fronteiras da insanidade enquanto andava de um lado para o outro em seu quarto orando a Deus. Quando a ansiedade não o possuía, ele era como uma criança e brincava com a gente. Quando nos punia, ele poderia estar quase são em sua violência. Doença e insanidade, os obscuros anjos da guarda no meu berço. Na minha infância, eu sempre senti que era tratado de maneira injusta, sem mãe, doente e com a ameaçadora punição do inferno pairando sobre a minha cabeça (MUNCH *in* DEKNATEL, 1950, p. 10).

Na altura de seus quatorze anos, mais uma perda marca a sua trajetória. Sua irmã mais velha, Sophie, perece da mesma enfermidade que havia levado sua mãe. Estes acontecimentos que ressaltam a tragédia familiar tanto em vida quanto em face da morte, marcaram indelevelmente a obra do norueguês⁹. Sob a influência de artistas como Vincent Van Gogh e Paul Gauguin, Munch estabeleceu os fundamentos do Expressionismo, vanguarda a qual pertencia e que surgiu como um choque para a sociedade da época (DEKNATEL, 1950, p. 17, 18). Gompertz afirma que:

Os expressionistas alimentavam sentimentos tão fortes a respeito do sofrimento humano, da violência e paixão, que eram propensos a pensar que a insistência na harmonia e beleza em arte nascera exatamente de uma recusa em ser sincero. A arte dos mestres clássicos, como Rafael ou Correggio, parecia-lhes falsa e hipócrita. Eles queriam enfrentar os fatos nus e crus da existência, e expressar sua compaixão pelos deserdados da sorte e pelos feios. Tornou-se quase um ponto de honra dos expressionistas evitar qualquer detalhe que sequer sugerisse boniteza e polimento (GOMPERTZ, 2013, pos. 1156-1157).

Em 23 de janeiro de 1944, poucos meses antes de completar oitenta anos, Munch sofreu um ataque cardíaco que pôs fim à sua vida (DEKNATEL, 1950, p. 61). Os temas mais proeminentes em sua obra, carregada de inquietante densidade existencial, são aqueles relacionados com os sentimentos e acontecimentos trágicos como a morte, a enfermidade, a solidão e o erotismo.

⁹ Em 1899, ele pinta *A mãe morta e a criança* cujo tema principal é a aterradora perda de sua querida genitora. Em *A criança doente*, uma série de pinturas a óleo feitas entre 1885 e 1886, é clara a menção feita à sua irmã Sophie. Em 1902, quinze anos após a morte de seu pai, ele produziu uma xilogravura intitulada *Homem orando* que remonta à memória de seu religioso pai (DEKNATEL, 1950, p. 10-12).

Na obra pintada por Munch em 1893 utilizando tinta a óleo, têmpera e giz pastel sobre cartão, à primeira vista, o que se pode captar no mundo dos motivos que arranjam a peça de Munch é que ela é composta por cores violentas, distorções ousadas e um estilo radical característico do Expressionismo (JANSON, 1996, p. 357). O quadro tem um cenário de estrutura mórbida como um caixão que encerra seus personagens em seu interior. Em primeiro plano, distante de outras duas personagens ao fundo que são compostas por obscuras silhuetas, apresenta-se uma figura esquelética com corpo esguio e distorcido dona de um rosto esquelético que lembra a cabeça de um morto cujas mãos se encontram a pressionar a própria cabeça que grita. O que se tem nesta composição é:

Uma tela que é o epítome de uma pintura expressionista: o horror distorcido na face da figura, com sua mistura de terror e súplica, não deixa nenhuma dúvida no espectador sobre a visão de mundo dominada pela ansiedade do artista. É uma pintura presciente, talvez até uma Mona Lisa moderna. Pintada na aurora do modernismo, ela evoca horrores futuros e mal-estar humano em face da perspectiva de uma nova era (GOMPERTZ, 2013, pos. 1156-1157).

Sob a influência do Iluminismo, o mundo oitocentista guinou política, social, científica, filosófica e, de maneira especial, religiosamente. O ambiente que a Europa respirava nos tempos de Munch era de intensa ansiedade e apreensão causadas pelas incertezas dos novos tempos. Munch, então, “pinta a ansiedade pura onde a totalidade da sociedade coletiva, todos os europeus, por assim dizer, repentinamente caem sob o poder dessa enfermidade social” (TILICH apud CARVALHO, p. 75).

O tom que as longas e sinuosas linhas imprimem no quadro trazem a ideia de que o eco produzido pelo grito reverbera por todo o perímetro da peça transformando a obra numa grande cena de terror. O urro do personagem, o cenário e sua interação com as demais figuras que compõem a cena representam a alegoria ou estória da reação do homem à situação da época que já havia sido denunciada anteriormente por Van Gogh e Paul Gauguin como uma atmosfera de decadência, malignidade e trevas que tomou conta do ambiente artístico e literário (JANSON, 1996, p. 350, 352).

O cristianismo que outrora fora responsável por orientar e conduzir os homens a encontrar o sentido para suas vidas foi defenestrado e substituído por uma visão racionalista e mecanicista que lançou o homem em uma condição naturalista e competitiva reduzindo sua existência a uma vida animalesca em que

A própria vida, em vez do significado variado e profundo que tinha na linguagem bíblica – o homem em sua plenitude, sua verdadeira humanidade, sua obra, sonhos e objetivos, de modo que o próprio Cristo podia dizer que ele é a Vida –, tornou-se nada mais que a vida biológica, as batidas do coração, os impulsos sexuais e a busca de comida e bebida (ROOKMAAKER, 2015, p. 39-60).

Esta soma de fatores foi responsável por produzir um fenômeno denominado por Rookmaaker de “o homem na caixa” (2015, p. 58), ou seja, o homem moderno preso em um mundo hermético, isto é, fechado, sem possibilidade para a atuação de Deus e do sobrenatural. O conteúdo da arte de Munch deve ser percebido como produto imediato da situação existencial dos sujeitos desta época que respirava e era moldada pelas concepções iluministas que puseram a Razão como deus e os pressupostos naturalistas como fundamento para a leitura da realidade. O homem, valendo-se dessa nova interpretação do universo, numa postura mística e irracional, apostatou de sua vinculação à esfera do sagrado por esta não ser identificável empiricamente. Nesta conjuntura, Deus não passava de um acessório obsoleto, sem serventia (SCHAEFFER, 2014).

Desafiado a retratar o que vê e sente, o artista resiste, deste modo, pintando o horror de uma humanidade desfigurada, afirmando sua existência e identidade mesmo em um mundo que tenta transformá-lo em uma máquina (ROOKMAAKER, 2015, p. 209). Segue combatendo contra aquilo que mais odeia e que é a pior face da fealdade: “o declínio do seu tipo. Reluta em aceitar a degenerescência do ser, odeia isso a partir do mais profundo instinto da espécie; nesse ódio existe pavor, cautela, profundidade, visão longínqua – é o mais profundo ódio que existe e por sua causa a arte é profunda” (NIETZSCHE, 2014, p.76-77).

A tela de Munch apresenta uma estória onde o elemento expressional principal é o rosto. Mas ali não está exposto um rosto qualquer ou um rosto de qualquer tipo. É uma face aterradora que, por inferência, pode significar o vulto do próprio Munch¹⁰. O rosto,

¹⁰ Em um artigo de sua autoria intitulado *Manifesto de St. Cloud*, Munch faz o seguinte relato: “Eu saio para passear ao luar – onde as velhas estátuas de pedra permanecem cobertas de musgo – Eu já estou familiarizado com cada uma delas – e estou assustado com a minha própria sombra... Quando acendi a lâmpada, vi de repente a minha própria e enorme sombra cobrindo metade da parede e alcançando o teto – e no grande espelho sobre o fogão, vi-me a mim próprio – a minha própria face fantasmagórica – e conduzi a minha vida na companhia dos mortos – a minha mãe, a minha irmã, o meu avô e o meu pai – sobretudo com ele – Todas as minhas memórias e o mais pequeno dos pormenores são-me devolvidos” (MUNCH, 1890. in BISCHOFF, 2000, p. 34).

segundo Scruton garante, é o lugar onde o eu e a carne se fundem e revela o indivíduo não apenas no refulgir da vida, mas na morte que se faz notória nos traços produzidos pelo tempo. “É através do rosto que o ser humano se comunica com o mundo dos outros; o rosto é o limiar do ser, o lugar onde ele aparece e que está atado ao *pathos* de sua própria condição” (SCRUTON, 2015, p. 112).

Na experiência estética, o rosto é o ponto máximo do transcendente. Biblicamente, o ato de Deus revelar ou ocultar sua face sinaliza, respectivamente, benção e maldição¹¹ (SCRUTON, 2015). É o rosto que contempla e é contemplado por Deus. Mas o que emerge da alegoria munchiana é um semblante espantosamente desfigurado pela sombra da angústia e do vazio perante uma existência melancólica cujo fim é a morte, a justa materialização daquilo que povoava constantemente a memória e o imaginário do norueguês. *O Grito*, então, é a clara materialização da morte,

Mas não a morte consumada; o que temos aqui é a antecipação da morte. A morte irrompe no grito como uma realidade que já está presente em atividade, à qual não existe remédio, e que o indivíduo precisa enfrentar sozinho; o grito é um grito cósmico, que não nasce do próprio homem, mas que perpassa toda a existência e encontra saída na boca que grita – e no pincel de Munch (CARVALHO, 2005, p.87).

O Grito é morte. É como uma experiência narcísica invertida que leva ao mesmo desfecho. No conto mitológico, Narciso, em seu vaidoso desejo de sorver cada gota de si próprio, encontra o trágico fim: morte não por inanição, mas por ingestão exagerada da beleza contida em seu rosto. Já na alegoria munchiana, a experiência é com o grotesco; a causa da morte é o ato de fitar em demasia o feio. Narciso morre por ser absurdamente apaixonado por si na beleza estonteante de seu rosto. A figura de Munch está morta por não conseguir enxergar beleza nenhuma em si e tampouco no mundo que a circunda. A pintura de Munch é o caixão e também a cova onde se encontram os restos mortais de uma humanidade que ao buscar autonomia e emancipação de Deus suicidou-se ingerindo doses cavalares de feiura.

¹¹ O rosto de Deus refulgente como benção: Nm 6.25; Sl 31.16; Sl 67.1; Sl 80.3; 80.19. O rosto divino ocultado como maldição: Sl 27.9; Sl 69.17; Sl 143.7.

Na peça, o rosto está morto e, por consequência, a principal ponte para a transcendência também. Mas ainda assim, existe um fator interessante a ser observado: por que apesar de morto o rosto ainda grita e interage com o mundo dos vivos? A resposta é que mesmo em sua morte para o sagrado o homem, percebendo-se cada vez mais desumanizado pelas forças que o descaracterizam e o distorcem, decide se posicionar não se furtando de fazer uso do grotesco no intuito de denunciar o sistema hermético e fragmentado no qual sobrevive e assim conseguir de volta sua humanidade. Munch acreditava que “o propósito sério da arte era fornecer uma arma, um meio de revelar a verdade sobre a vida” (DEKNATEL, 1950, p. 13).

Desta perspectiva, a vida constitui-se como a condição inescapável ao homem cuja natureza carrega uma fagulha eterna, um lembrete do divino que nem mesmo o mundo dessacralizado à sua volta pode fazer fenecer. O medo que o indivíduo sente diante da morte é uma resposta ao insondável espetáculo do corpo humano despido do “eu” transcendental. Ao deparar a morte, sua imaginação se volta espontaneamente para o sobrenatural (SCRUTON, 2015, p. 2011).

A angústia maior no grito é que ele não é direcionado conscientemente para alguém que o possa ouvir. É como um solilóquio maldito, um monólogo no qual o homem grita dele para ele mesmo sem a mínima esperança de que seja ouvido por seus concidadãos que estão distantes, ocupados demais buscando entender seu próprio pesadelo. Ele está só e o mais inquietante é que tal solidão não se dá pela ausência de figuras humanas ou outros elementos no seu espaço vivencial, mas porque

Existe uma solidão humana que nasce de alguma fonte que não a falta de companhia, e não tenho dúvida de que os místicos que meditaram sobre esse fato têm razão de vê-lo em termos metafísicos. A separação entre o ser autoconsciente e seu mundo não é superada por nenhum processo natural. Ela é um defeito sobrenatural, que só pode ser remediado pela graça (SCRUTON, 2015, p. 201).

O homem não religioso está em desespero por constatar que a solidão que o torna um ser convalescente às portas da morte não tem solução, independentemente dos meios que use para superá-la. No entanto, para o homem religioso, esta solidão é resolvida por meio da redenção que o emancipa das coisas deste mundo identificando-o com um “EU SOU” transcendental que é o consolo para os seus males (SCRUTON, 2015, p. 205).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho percorrido até aqui teve por alvo apresentar uma dimensão espiritual do grotesco materializado nas artes e investigar como este elemento vincula o homem ao transcendente. Nesta observação, foi percebido como o grotesco passou de um momento de patente oposição até o seu estabelecimento como ditame estético. Na tecitura de uma genealogia do grotesco, foi notado que sua atuação ao longo da história da arte é sobressalente e contundente demais para não ser considerada. Ademais, mediante consulta a ostensivo material teológico e filosófico, constatou-se que assim como existem várias manifestações do transcendente no cotidiano, o grotesco abundantemente presente nas artes e no dia-a-dia, também apresenta uma profunda conexão com a espiritualidade do ser humano e seus dilemas existenciais.

Finalmente, com suporte analítico-iconográfico da obra *O Grito*, de Edvard Munch, concluiu-se que o ser humano brada em desespero diante de toda a feiura na qual está imerso usando o grotesco nas artes como um amplificador de sua situação. Em evidente busca por respostas que o situe na realidade, raciocina: será a vida apenas esta feiura asfixiante e imensidão desconexa sem sentido e males sem fim? A resposta a esta pergunta só pode ser encontrada se o homem for honesto consigo mesmo e confessar que a vida, apesar de toda sua vilanagem e malignidade produzidas pela Queda, ainda é um lugar que contém traços de experiências que lhe evocam o mais profundo senso de que a terra não pode ser o fim último de sua existência.

O mórbido grito, afinal, é a materialização do maior anseio que está enraizado no coração do homem, daquilo que Agostinho pintou com sua pena na icônica frase: “fizeste-nos para ti, e inquieto está o nosso coração, enquanto não repousa em ti” (1984, p. 15).

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Paulus, 1984.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Domínio Público. Disponível em: < <http://noticias.universia.com.br/net/files/2017/2/10/arte-poetica-aristoteles.pdf> > Acesso em: 19/06/2018.

BERGER, Peter L. **Rumor de anjos: a sociedade moderna e a redescoberta do sobrenatural**. Petrópolis: Vozes, 1996.

BISCHOFF, Ulrich. **Munch**. Köln: Taschen, 2000.

CALHEIROS, Luís Ferreira da Bandeira. **Elogio do feio na arte: fealdade no século XX.** Coimbra: Universidade de Coimbra, 2014. Disponível em: < <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/27133/1/Elogio%20do%20feio%20na%20arte.pdf> > Acesso em: 19/09/2018.

CARVALHO, Guilherme V. R. de. **A antecipação ansiosa do demônico em Edvard Munch:** Uma interpretação a partir da teologia da arte de Paul Tillich. Revista eletrônica Correlatio, 2005. Disponível em: < <file:///C:/Users/C-ger/Desktop/Terceiro%20capítulo/1744-3628-1-PB.pdf> > Acesso em: 22/09/2018.

DEKNATEL, Frederick B. **Edvar Munch.** Boston: Chanticleer Press, 1950. Disponível em: < https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3268_300062081.pdf > Acesso em: 20/09/2018.

DELUMEAU, Jean. **Nascimento e afirmação da Reforma.** São Paulo: Pioneira, 1989.

ECO, Umberto. **História da feiura.** Rio de Janeiro: Record, 2015.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GILSON, Étienne. **Introdução às artes do belo: O que é filosofar sobre a arte?** São Paulo: É Realizações, 2010.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013. Ebook Kindle.

HOMERO. **Íliada.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HINRICHSEN, Luís Evandro. **A experiência estética segundo Santo Agostinho: beleza, unidade, conversão e transcendência.** Disponível em: < ojs.letras.up.pt/index.php/civaug/article/download/1664/1475 > Acesso em: 17/09/2014.

JANSON, H. W.; JANSON, A. F. **Iniciação à história da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KUYPER, Abraham. **Sabedoria e prodígios: graça comum na ciência e na arte.** Brasília: Ed. Monergismo, 2018.

MCGRATH, Alister E. **Surpreendido pelo sentido.** São Paulo: Hagnos, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos.** Petrópolis: Vozes, 2014.

PLATÃO. **A República.** Brasília: Editora Kiron, 2012. Ebook Kindle.

ROOKMAAKER, H. R. **A arte não precisa de justificativa.** Viçosa: Ultimato, 2010.

_____. **A arte moderna e a morte de uma cultura.** Viçosa: Ultimato, 2015.

ROSENKRANZ, Karl. **Estética de lo feo.** Julio Ollero Editor, S.A., 1992.

RUFINO, Emmanoel de Almeida. **O feio e seu estatuto de identidade artística entre Platão e Aristóteles.** Paraíba: IFPB, 2013. Disponível em: < <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/download/374/315> > Acesso em: 31/05/2018.

SCHAEFFER, Francis. **A morte da razão.** Viçosa: Ultimato, 2014.

SCHELLING, F. W. J. **Filosofia da Arte**. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 2010.

SCRUTON, Roger. **Beleza**. São Paulo: É Realizações, 2011.

_____. **O rosto de Deus**. São Paulo: É Realizações, 2015.

SEIDEL, Marisa F. **Arte Contemporânea: Arte e Vida**. São Paulo: Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento, 2016. Disponível em: < <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/author/marisa-frohlich> > Acesso em: 17/09/2018.

SIRE, James W. **Apologética além da razão**. São Paulo: Cultura Cristã, 2017.
_____. **Dando nome ao elefante: cosmovisão como um conceito**. Brasília: Monergismo, 2012.

_____. **O universo ao lado: um catálogo básico sobre cosmovisão**. São Paulo: Hagnos, 2009.

TURLEY, Stephen Richard. **Beleza redimida: cultivando uma estética elevada na educação**. São Paulo: Trinitas, 2019.



A FÉ QUE RESTAURA EM GABRIEL AXEL: ANÁLISE A PARTIR DE “A FESTA DE BABETTE”

The The faith that restores in Gabriel Axel: analysis from the "Babette's Feast"

José da Cruz Lopes Marques*



* Bacharel e mestre em Teologia; graduado, mestre e doutor em Filosofia. Professor colaborador do Seminário Batista do Cariri e da Faculdade Batista do Cariri na graduação nas áreas de Filosofia e Teologia Contemporânea e nas especializações de Teologia Bíblica e Apologética Cristã. É professor efetivo de Filosofia do Instituto Federal do Ceará.

RESUMO:

Tendo como objeto de análise o filme A festa de Babette do cineasta dinamarquês Gabriel Axel, o presente artigo discute o conceito de fé como uma experiência restauradora. Tal compreensão parte, sobretudo, da superação entre o dualismo corpo – espírito e da transmutação do amor. O aspecto do amor será explorado a partir da perspectiva kierkegaardiana expressa, sobretudo em As obras do amor.

PALAVRAS-CHAVE: Amor; Fé; Cinema; Dualismo.

ABSTRACT:

Having as an object of analysis the film Babette's Feast by the Danish filmmaker Gabriel Axel, this article discusses the concept of faith as a restorative experience. This understanding is based above all on the overcoming between the body - spirit dualism and the transmutation of love. The aspect of love will be explored from the Kierkegaardian perspective expressed, especially in The works of love.

KEYWORDS: Love; Faith; Movie; Dualism.

1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na remota Jutlândia, interior da Dinamarca, vivem as irmãs Martina e Philipa, cristãs caridosas que lideram uma pequena comunidade luterana. A seita havia sido fundada e pastoreada por seu pai o qual, mesmo tendo morrido há muito tempo, mantinha-se vivo através dos ensinamentos que legara ao grupo. Sua fotografia na parede da sala de reuniões expondo o seu olhar severo era uma espécie de evidência de sua presença constante no meio dos irmãos. Em sua juventude, as duas irmãs haviam renunciado suas grandes paixões em respeito aos ensinamentos do pai o qual considerava o casamento e os amores terrenos uma ilusão inútil. Após a morte do Pastor, Martina e Philipa haviam assumido a liderança da comunidade e passaram a se dedicar às obras de caridade. O grupo, no entanto, por conta de rixas e intrigas internas diminuía a cada dia.

Certa noite, as irmãs são surpreendidas por uma mulher desconhecida e assustada. Tratava-se de Babette Hersant, uma chefe de cozinha francesa que trabalhara no famoso café Anglais em Paris e que se vira obrigada a fugir do país em decorrência das perseguições sucedidas na Comuna de Paris. Babette é recebida e, em sinal de gratidão, fica trabalhando gratuitamente na casa das irmãs. Ao ser noticiada de que recebera um prêmio na loteria de 10 mil francos e, sabendo que Martina e Philipa planejavam celebrar o centenário de nascimento de seu pai, Babette resolve preparar um banquete para homenagear o patriarca da família. Neste banquete, Axel nos apresenta o ápice de uma fé restauradora, uma fé que não precisa divorciar-se do prazer.

2 - RESTAURAÇÃO A PARTIR DA SUPERAÇÃO DO DUALISMO CORPO – ESPÍRITO

No filme *A festa de Babbete*, os severos princípios religiosos acentuam a tensão entre corpo e espírito. Nesse dualismo, o elemento espiritual é sempre exaltado em detrimento do corporal. Assim, em nome de uma suposta elevação espiritual, despreza-se a sexualidade, a música enquanto produtora de prazer sensível, até mesmo o alimento é considerado de pouco valor. Tudo que é corporal é considerado mundano. A oração dos irmãos no início do jantar é o momento onde o conflito entre alma e corpo aparece mais vividamente. De mãos dadas, eles repetem as solenes palavras do Pastor: “Que o pão alimente meu corpo. Que meu corpo obedeça à minha alma. Que minha alma sirva a Deus eternamente. Amem” (AXEL, 1987).

O dualismo rigoroso retratado na produção cinematográfica de Axel não faz parte do cristianismo primitivo. Ele é um acréscimo posterior, o resultado do encontro entre o cristianismo e a filosofia platônica. Esse encontro se deu por meio dos pensadores patrísticos, em especial, Justino Mártir e os chamados pais alexandrinos, Clemente e Orígenes. O dualismo platônico mundo sensível – mundo das ideias, foi aplicado por esses pensadores à concepção cristã. A partir desse momento o elemento corporal ou material passou a ser desprezado, a ser interpretado como essencialmente mau. Esse princípio foi seguido à risca por várias seitas e movimentos cristãos logo nos primeiros séculos da Igreja. Dentre estes, merecem destaque o gnosticismo e o monasticismo. Embora essa seja uma concepção heterodoxa em relação ao cristianismo originário, ela atravessou a história da Igreja. A seita luterana encontrada no filme é um exemplo claro de que esse dualismo radical sobreviveu dentro do cristianismo. Sobreviveu e concebeu um monstro com três horríveis cabeças: o legalismo, a hipocrisia e o ascetismo. Mas o pior de tudo é que ele sobreviveu disfarçado de ortodoxia, semelhante a um sepulcro caiado, para usar a metáfora do Evangelho. Infelizmente, muitos estudiosos tomaram esse tipo de desvio como sendo a expressão completa do cristianismo. Dentre os filósofos mais proeminentes, pode ser mencionado o nome do próprio Nietzsche. Em *O Anticristo*, obra onde o pensador alemão tece uma crítica mordaz à doutrina cristã, é essa forma desvirtuada de cristianismo que ele tem em mente.

Pode-se afirmar que o filme em destaque é uma crítica sutil à concepção dualística extremada, estranha ao cristianismo original. É como se o cineasta dinamarquês quisesse nos mostrar que esse dualismo exacerbado é uma deturpação da doutrina cristã primitiva. A propósito, Axel restaura o valor do banquete para o cristianismo. Desde os dias de Platão, o banquete esteve associado às discussões filosóficas, como se testemunhasse a relação entre o alimento físico e o espiritual, a comunhão entre a alma e o corpo. Dentro do cristianismo primitivo ele também possui o seu lugar de destaque. De fato, esse autor ousa afirmar que não existe nada mais cristão do que um banquete. Conforme o relato joanino, em um banquete Cristo realizou seu primeiro milagre – transformou água em vinho nas bodas de Caná da Galileia; em um banquete o Mestre se despediu de seus discípulos antes de sua paixão; os cultos primitivos eram sempre acompanhados de banquetes: as chamadas festas ágapes ou festas de amor.

Ademais, o baixo conceito da sexualidade denunciado por Axel também é um acréscimo à doutrina cristã, uma vez que foi o próprio Deus que criou a sexualidade humana e, segundo o relato de Gênesis, ordenou ao homem que fosse fecundo, que crescesse e se multiplicasse (BÍBLIA 2000). “No rebanho do Pastor, o amor terreno e o casamento eram julgados de poucos valor e uma ilusão inútil” (AXEL, 1987). Esta compreensão, obviamente, é denunciada pelo apóstolo Paulo em sua I Epístola a Timóteo:

Ora, o Espírito afirma expressamente que, nos últimos tempos, alguns apostatarão da fé, por obedecerem a espíritos enganadores e a doutrinas de demônios, pela hipocrisia dos que falam mentiras e que têm cauterizada a própria consciência, que proíbem o casamento e exigem abstinência de alimentos que Deus criou para serem recebidos, com ações de graças, pelos fiéis e por quantos conhecem plenamente a verdade; pois tudo que Deus criou é bom, e, recebido com ações de graças, nada é recusável, porque, pela palavra de Deus e pela oração, é santificado (BÍBLIA, 2000, p. 289).

Que o filme de Axel se constitui em uma crítica a essa forma desvirtuada de cristianismo é evidenciado pelo próprio desfecho do enredo. O modo como a tensão corpo/espírito, tão forte no início do filme, vai perdendo o seu vigor, merece destaque. De fato, após o banquete, ela é quase que inexistente e, esses dois polos, aparentemente tão antagônicos, unem-se em perfeita harmonia. Não sem razão, o cineasta nos mostra que a comunhão recíproca, o maior alvo do relacionamento entre os cristãos, é conquistada exatamente por meios de um desses ditos “prazeres da carne”: um banquete. Em virtude desse dualismo extremado, no início do filme, os dois mundos são irreconciliáveis. Martina é incapaz de se unir a Lorens e Philippa não pode ter comunhão com Papin, do mesmo modo que não pode haver comunhão entre a luz e as trevas. No final do filme, após a segunda metamorfose do amor, essa concepção é radicalmente alterada. Martina sela um pacto de amor com Lorens e juntamente com Philippa está disposta a ter uma comunhão irrestrita com Babette. No último diálogo do filme, a tensão desaparece por completo. É o que fica explícito nas emblemáticas palavras de Philippa a Babette: “Mas você não pode achar que tudo acabou, Babette. Certamente Deus não permitirá. No paraíso você será a grande artista, a verdadeira grande artista que nosso Deus misericordioso quis que você fosse. Você deleitará todos os anjos” (AXEL, 1987). Ao colocar a arte culinária como instrumento de deleite dos próprios anjos, em uma sutileza magnífica, Axel realiza o eterno casamento entre o corpo e o espírito, um encontro supremo entre o ideal e o sensível, estabelece um laço indissolúvel entre o prazer estético e a contemplação divina.

2 - RESTAURAÇÃO A PARTIR DA TRANSMUTAÇÃO DO AMOR

Em quase todos os idiomas, o amor é um conceito bastante polissêmico. Na língua grega há pelo menos cinco vocábulos que podem ser traduzidos como amor. Descartes (2004), em *As paixões da alma*, afirma que existem duas espécies de amor: o amor que pode ser traduzido como benevolência, que consiste na busca do bem do objeto amado e aquele que é denominado como amor de concupiscência, que faz com que se deseje a coisa amada. Mais a frente o racionalista francês alista também a afeição, a amizade e a devoção. Até mesmo no dinamarquês essa polissemia é encontrada. Razão porque existem nesse idioma dois termos que transmitem a ideia de amor. *Elskov* tem uma dimensão erótica, natural e apaixonada. *Kjerlighed* possui uma conotação abrangente e mais elevada do amor. O célebre escritor inglês C. S. Lewis, em sua obra denominada *Os quatro amores*, distingue quatro tipos de amores. São eles: Afeição, Amizade, Eros e Caridade. Segundo o autor de *As crônicas de Nárnia*, esse último é a mais elevada manifestação do amor (LEWIS, 2005). No filme *A festa de Babette* é possível distinguir pelo menos três conceitos de amor. Como na obra de Lewis é possível perceber claramente o Eros e a Caridade. Entretanto, contrariando o pensador inglês, Axel não apresenta a Caridade como sendo o mais exaltado conceito de amor. Na verdade, o cineasta apresenta outra modalidade de amor e a coloca como a mais exata expressão do amor cristão. Trata-se do Amor-comunhão. Para Axel, a Caridade, enquanto mero sinal externo, não traduz a real essência do amor. É possível ser caridoso, sem entender o mais genuíno sentido do amor. Essa ideia é muito semelhante ao que nos diz Pascal em seus *Pensamentos*. Segundo o filósofo francês, “apiedar-se dos desgraçados não é contrário à concupiscência. Pelo contrário, bem satisfeitos ficamos com render esse preito de amizade e angariar uma reputação de ternura sem nada em troca” (PASCAL, 2001, p. 142). Tal caridade meramente externa poderia ser associada àquilo que Kierkegaard (2007) designou como praticar as obras do amor de modo desamoroso.

2.1 – O Eros

No filme *A festa de Babette* é possível distinguir três momentos onde a temática acerca do amor é abordada. Cada momento destaca um conceito específico de amor. O primeiro momento é aquilo que podemos designar de *Sufocamento do Eros*, o momento da autonegação, de uma rigorosa ascese diante do prazer supostamente carnal. O

Sufocamento do Eros por Martina e Philippa é, na verdade, a consequência lógica da tensão entre corpo e espírito que perpassa a maior parte do percurso dramático. Como o Eros é de todos os amores aquele que está mais ligado ao corpo, ao elemento concupiscível, o “amor terreno”, para empregar uma expressão usada por Axel, ele é evitado em nome de uma suposta espiritualidade, mas que isso, há um temor expresso do Eros por parte das duas irmãs. Basta um simples beijo na face para que Philippa passe a evitar Papin, embora se sentisse atraída pelo músico francês. É como se a permissão e entrega a esse tipo de amor lhes fizesse perder o controle, o alvo da vida cristã. Assim, as duas não libertam o Eros por medo da ameaça que ele representa, caso esteja solto. Martina e Phillipa acreditam que o Eros é mais frágil enquanto está aprisionado. Com isso elas têm a sensação de que são mais fortes do que ele. Pura ilusão, pois o *Sufocamento do Eros* não é sinal de potência, mas de impotência. Além disso, esse estranho sentimento, quanto mais é sufocado, paradoxalmente, mais tem a capacidade de nos dominar. Ele tem o incrível potencial de multiplicar as suas forças nos grilhões silenciosos do coração. O sufocamento alimenta o caráter apetitivo do Eros.

O Eros em sua acepção negativa, como um sentimento que nos faz perder o controle de si e que, portanto, deve ser evitado, é encontrado pela primeira vez na história da filosofia no discurso de Lísias, no *Fedro*. Segundo o seu pensamento, só o homem que é liberto do amor é capaz de dominar-se. “Os amantes, de fato, ao saciarem sua concupiscência arrependem-se das vantagens que ofereceram, ao passo que, para os que não amam, nunca chega o momento em que teriam motivo para arrependimento” (PLATÃO, 2001, p. 61).

Diante dessa discussão, um questionamento é oportuno. O cristianismo como um todo defende um conceito negativo do Eros? Obviamente não. Na verdade, o próprio Axel restringe essa concepção a uma seita luterana no interior da Dinamarca. Nesse sentido, o cineasta faz uma crítica sutil a essa concepção. A seita não segue nem mesmo o pensamento do seu pioneiro Martinho Lutero, que largou a batina e casou-se com Catarina Van Bora. Uma boa definição para o sentido do Eros na concepção cristã é apresentada por C. S. Lewis em *Os quatro amores*:

Com o devido respeito aos guias medievais, não consigo deixar de lembrar que eram todos celibatários, e provavelmente não sabiam o que o Eros faz com a nossa sexualidade, não sabiam como, longe de agravar, ele reduz o caráter

importuno e viciante do mero apetite. O Eros torna a abstinência mais fácil sem diminuir o desejo (LEWIS, 2005, p. 135).

2.2 – A Caridade

O segundo momento, que abrange a maior parte do filme, será denominado aqui de *Primeira metamorfose do amor*. Em uma espécie de sublimação, para empregar um termo freudiano, o Eros é transformado em Caridade. Se o primeiro momento é marcado pela autonegação e pela renúncia, esse é marcado pela entrega. Uma entrega que é na verdade a esperança velada de que esse ato produza o prazer que não foi possível em virtude do *Sufocamento do Eros*. Martina e Philippa “gastavam todo o seu tempo e quase toda a sua pouca renda fazendo caridade” (AXEL, 1987). O primeiro momento é uma experiência sobremodo dolorosa. Sendo assim, esse segundo momento é uma forma quase inconsciente de compensar o sofrimento causado pela experiência do *Sufocamento*. É como se às irmãs se entregassem à caridade para justificar a sua renúncia.

Mas é realmente necessário que a Caridade floresça somente diante das ruínas de um Eros sufocado? Para que um viva é preciso que o outro seja aniquilado? Embora algumas seitas cristãs mais radicais respondam afirmativamente a esse questionamento, em geral, a resposta é negativa. Pelo exemplo de Martina e Philippa, o que leva a essa metamorfose do amor é o medo e um assombroso sentimento de culpa, medo de se entregar aos prazeres do corpo e sucumbir diante do pecado. É a fuga que produz a sublimação. É a concepção do Eros enquanto um prazer pecaminoso, consequência do rigoroso dualismo corpo e espírito, que é responsável pela transformação do Eros em Caridade.

Não obstante, é possível perceber certo teor de compaixão da parte de Martina e Philippa em relação aos pobres e necessitados. Sendo assim, essa Caridade movida pela compaixão, não poderia ser definida como a genuína expressão do amor cristão? Descartes afirmaria que “a compaixão é uma modalidade de tristeza mesclada com amor ou com boa vontade em relação àqueles que vemos sofrer algum mal do qual os consideramos não merecedores” (DESCARTES, 2004, p. 217). Obviamente, o amor cristão comporta a compaixão, mas há um perigo tremendo em restringi-lo a esse único aspecto. A compaixão é inclinada a contemplar a inferioridade do próximo. É o sentimento que brota da contemplação da desgraça, da miséria e da baixeza. A pura

compaixão anula a dignidade humana, visa apenas sua debilidade e não a sua grandeza. Esse princípio estava sendo esquecido por Martina e Phillipa.

2.3 – A Comunhão

Nem mesmo a transformação do Eros em Caridade foi suficiente para promover uma comunhão verdadeira entre os irmãos. Mesmo diante da entrega de Martina e Philippa, a cada dia “os discípulos do Pastor se tornavam mais impacientes e irascíveis. Às vezes velhas feridas eram reabertas, e havia discórdia na congregação” (AXEL, 1987). As reuniões eram sempre marcadas pela troca de acusações e as mágoas tornavam impossível o exercício do perdão. A harmonia do canto congregacional era sempre quebrada pela nota desarmoniosa do ressentimento e do ódio. O ritual juntava os irmãos, mas não os unia em amor. A verdade é que quando a caridade é confinada ao seu elemento meramente externo, os laços que unem as pessoas tornam-se tênues e superficiais. O que existe de mais belo no amor é a sua interioridade. Esse foi um dos princípios mais importantes ensinados por Cristo. Princípio que não estava sendo levado em conta por aquela irmandade.

Eis que surge uma segunda metamorfose, que corresponde ao terceiro momento do filme: a transformação da Caridade em Comunhão. Se o primeiro momento é de renúncia e o segundo de entrega, o terceiro é o momento da síntese. A propósito, só está habilitado a realizar essa segunda metamorfose aquele que souber encontrar o supremo equilíbrio entre a renúncia e a entrega, entre a negação e o prazer, em suma, quem for capaz de transgredir a tensão entre corpo e espírito. Uma medida de renúncia e outra medida de entrega, eis a definição mais simples e precisa do Amor-comunhão. Nesse tipo de amor, é preciso renúncia para deixar de lado as antigas mágoas, mas é preciso entrega para reconstruir a cada instante um novo relacionamento.

Mesmo a despeito de sua admiração pessoal por C. S. Lewis, o autor desse artigo tem de concordar com Axel que a Comunhão é a mais exaltada forma de amor. De fato, é possível ser caridoso sem ter comunhão, mas é impossível ter comunhão e não ser caridoso. O Amor-comunhão é dotado de um potencial renovador, estando, portanto, as suas setas direcionadas para o infinito.

O modo como Axel constrói o percurso dramático do filme é algo surpreendente. Tudo culmina para a transformação do Amor-comunhão. Na verdade, tanto o *Sufocamento do Eros* quanto a *Transformação do Eros em Caridade*, são um prelúdio para esse supremo zênite. Nesse ponto, também aparece a veia satírica do cineasta dinamarquês. O Amor-comunhão não é conquistado pela manutenção do dualismo entre corpo e espírito, mas pela sua dissolução, mas que isso, ele é alcançado exatamente por meio do polo desprezado. É Babette que vem do “grande mundo exterior”, através de um banquete, considerado um deleite fugaz, a responsável pelo nascimento dessa soberana virtude entre os irmãos. Curiosamente, é no banquete que pela primeira vez os fiéis se dirigem uns aos outros como “irmãos”. Na verdade a ironia de Axel é ainda mais profunda. Durante os cultos predominava o ressentimento, mas durante o banquete prevalece o perdão, o ritual era marcado pela discórdia e o banquete é marcado pela comunhão.

Quanto ao Eros, existe algum lugar para ele na Comunhão? De forma maravilhosamente sutil, Axel nos mostra que a Comunhão pode conter em si não apenas a Caridade, mas o próprio Eros. Ao som de um hino, o cineasta dinamarquês apresenta o beijo de um casal de idosos, um beijo cheio de ternura e afeto. Esse gesto domina a cena e é extremamente revelador, pois mostra que o nascimento da Comunhão não implica no total *Sufocamento do Eros*. Na verdade, toda comunhão pode acomodar certa dose de erotismo. A declaração de Lorens a Martina parecem confirmar isso:

Eu estive com você todos os dias da minha vida. No futuro também estarei com você. Todos os dias e noites, como antes. Todas as noites eu jantarei à sua mesa. Não com meu corpo que não é importante, mas com minha alma, pois sou seu eterno amante e amigo. Eu aprendi nessa noite que nesse universo, Deus é a palavra e tudo é possível (AXEL, 1987).

2.4 – O amor que sofreu a transformação da eternidade

Segundo a concepção kierkegardiana, o amor, no sentido propriamente cristão, deve submeter-se à ação da eternidade. De fato, é só a partir de sua relação com a eternidade que o amor pode converter-se em dever e, por conta disso, está apto a permanecer. Como Kierkegaard afirma em *As obras do amor*, “quando o amor submeteu-se à mudança da eternidade, em se tornando um dever, aí ele adquiriu continuidade e daí segue-se que ele perdure” (KIERKEGAARD, 2007, 49). O exercício das obras do amor-

dever, conforme destacado pelo pensador francês, é marcado por um caráter exigente. Por esta razão a vinculação entre o amor e a eternidade torna-se imperativa. Não sem razão, nos evangelhos, o mandamento do amor ao próximo é antecedido pelo mandamento do amor a Deus. “O segredo do amor terreal consiste em que leva sobre si o selo do amor de Deus” (KIERKEGAARD, 2019, p. 95), afirma o pensador da existência nos *Discursos edificantes*. Sem esta relação, o amor pode facilmente, converter-se em desespero. Todo aquele que tentar quebrar esse vínculo haverá de perder a essência do amor cristão. Como afirma Viallaneix, o amor a Deus e o amor ao próximo são como duas portas que se abrem ao mesmo tempo, se uma estiver fechada, a outra também estará (VIALLANEIX, 1977, p. 102).

Considerando a centralidade relação entre o amor e a eternidade, Kierkegaard desenvolve o conceito de triplicidade. Para ele, quando amor não está ligado à eternidade só é possível falar em reciprocidade, um relacionamento marcado pela troca entre o amante e o amado. Quando, porém, o amor passou pela transformação da eternidade não há mais apenas os dois, mas três: o amante, o amado e Deus, a própria essência e fundamento do amor. O amor que não está amparado pela triplicidade, mas baseia-se apenas na duplicidade da reciprocidade, mantém as portas abertas para o surgimento do amor egoístico já descartado pelo filósofo dinamarquês. Na superação do amor egoístico bem como na relação com a eternidade, é indispensável a seriedade. Conceito central do pensamento kierkegaardiano, a seriedade consiste em usar a vontade para dominar a si mesmo, tornando-se o que estava destinado a ser desde a eternidade e exprimir a eterna beatitude em cada ação de forma que o existente, existindo, transforme tudo na sua existência como prova de respeito ao Bem Supremo (ALMEIDA, 200, p. 50).

O amor que sofreu a transformação da eternidade é, certamente, o amor que leva Babette a dedicar toda a sua fortuna para dar um banquete, a abnegar-se completamente para cumprir o mandamento do amor em relação ao seu próximo. Somente o amor que conserva o elo com a eternidade é capaz de desprender-se dos recursos efêmeros. Babette nada perdeu, os seus dez mil francos nada representam por que ela está assegurada pela eternidade, pelo próprio Deus. Ela está plenamente consciente da triplicidade. Sabe que nesse tipo de relação, embora pareça que está perdendo tudo em relação ao próximo, ela está ganhando tudo em relação a Deus. Babette já não necessita da reciprocidade porque participa da triplicidade. O que a motiva, portanto, é o próprio amor de Deus. O Supremo

Criador não dispensa o seu amor infinito, como afirmara Kierkegaard ao raro, ao extraordinário ou a seres absolutamente perfeitos, mas a criaturas frágeis, carregadas de imperfeições e maldade. O amor que Cristo ensinou nos evangelhos e evidenciou em sua morte. É esse tipo de amor que Babette expressa em relação ao seu próximo. Ela sabe que o imperativo andar como Ele andou implica, sobretudo, em amar como Ele amou.

2.5 – Fé, amor e consciência

A relação entre amor e dever que caracteriza a doutrina cristã, conforme notado pelo próprio Kierkegaard, pode ser entendida de forma equivocada. Um amor que está ligado apenas à severidade da exigência e sem possuir vínculo como a afeição e a predileção pode ser pensado com um amor hipócrita e sem autenticidade, como alguém que pratica boas ações para com o próximo simplesmente para manter as aparências. Sabendo da possibilidade desse equívoco, Kierkegaard ressalta que o amor, no sentido estritamente cristão, é uma questão de consciência. De fato, nesse aspecto, encontra-se um diferencial importante do Cristianismo em relação ao paganismo. Conforme destaca o pensador da existência, a doutrina cristã tornou toda e qualquer relação humana entre dois indivíduos uma questão de consciência (KIERKEGAARD, 2007, p. 101). O conceito de consciência ao qual o autor dos *Discursos edificantes* faz alusão conserva estreita relação com a interioridade. Assim, o cumprimento do mandamento do amor não deve ser entendido como o fruto de uma relação superficial, exterior e carente de sinceridade. “É lá no interior, bem no fundo, onde o verdadeiramente cristão mora na relação da consciência, lá tudo está transformado” (KIERKEGAARD, 2010, p. 163). De fato, conclui o filósofo dinamarquês, o Cristianismo jamais quer fazer transformações no exterior, ele não quer abolir nem o instinto nem a inclinação, quer apenas fazer a transformação da infinitude no interior.

Ademais, quando Kierkegaard afirma que o amor cristão é uma questão de consciência, isto significa afirmar, como é ressaltado no evangelho, que ele procede de um coração puro e uma fé sincera. Contudo, faz necessário esclarecer o que o pensador da existência entende por coração puro. Um coração puro é, por assim dizer, um coração comprometido, que está amarrado a Deus, semelhante a um navio que lançou todas as âncoras (KIERKEGAARD, 2007, p. 176). A consciência, portanto, não implica uma liberdade egoísta ou em um cuidado hipócrita, pois está baseada na autenticidade da

relação com Deus, que assegura ao existente a perfeita liberdade. Na comunidade das irmãs Martina e Philipa, o amor, claramente, perdeu a sua relação com a consciência. A religiosidade cultivada pelos integrantes do grupo perdeu a sua autenticidade, a pureza de coração cedeu lugar ao egoísmo e a sinceridade da fé perdeu-se nas encruzilhadas opacas da hipocrisia. As bases e princípios cristãos defendidos pelo antigo patriarca vão, aos poucos, se deteriorando. “À medida que os anos passavam, os discípulos do pastor tornavam-se mais impacientes e irascíveis. Às vezes, velhas feridas eram reabertas e havia discórdia na congregação”. De fato, nas reuniões conduzidas por Martina e Philipa, os cânticos e a leitura bíblica são sempre interrompidos pelo extravasamento da amargura e do ódio e pelas acusações mútuas. Os irmãos vivem, portanto, uma fria comunhão de palavras, embora tão próximos fisicamente, estão infinitamente separados porque abandonaram a essência do amor cristão, em algum momento, eles permitiram o rompimento do sagrado elo entre o amor e a consciência. Em outras palavras, o grupo deixou de ser verdadeiramente cristão, posto que um relacionamento que não está baseado no amor consciência, em um coração puro e em uma fé sincera, não possui consórcio com o cristianismo autêntico.

No lado oposto da religiosidade aparente praticada pelos irmãos, encontra-se Babette. A personagem, embora tenha experimentado a perda, o sofrimento e o infortúnio, fala sempre em tom de gratidão. Chega, inclusive, a dizer que é grata às irmãs por terem lhe permitido servir naquela comunidade. Babette não guarda ressentimentos, não fica buscando alguém a quem possa acusar pelas suas desgraças, alguém em quem possa descarregar as suas frustrações e ressentimentos. Pelo contrário, busca sempre alguém a quem possa servir. O seu coração é puro e a sua fé é sincera porque o seu amor é consciente. Ela está pacificada com todos e consigo mesma porque está, primeiramente, pacificada com Deus. Não há perdas para ela, pois em sua relação marcada pela triplicidade ela tem Deus, que se constitui em sua eterna compensação.

3 – DA FÉ QUE OPRIME À FÉ QUE RESTAURA

Durante a maior parte do filme, a fé está ligada às ideias de renúncia, sacrifício e sofrimento. Na verdade, todos os recursos empregados pelo cineasta parecem concorrer para a expressão desse conceito. A solenidade quase melancólica dos cantos congregacionais, o ambiente sombrio da capela, o ar rígido e sério dos fiéis, a figura do

Cristo crucificado servindo de pano de fundo nas prédicas do Pastor, até mesmo os hábitos alimentares, tudo parece exaltar essa dimensão dolorosa da fé. O caráter doloroso da fé, em uma abordagem filosófica, remonta ao pensamento de Kierkegaard. É o que pode ser comprovado em um trecho de *Temor e tremor*. Falando sobre o sacrifício de Isaque por Abraão, o filósofo dinamarquês, apresenta a seguinte conclusão:

A partir desse dia Abraão envelheceu; não pode esquecer aquilo que Deus lhe exigira. Isaac foi crescendo, mas os olhos de Abraão haviam perdido o brilho; nunca mais tornou a ver a alegria [...]. O cavaleiro, portanto, recordar-se-á de tudo, mas essa recordação, será precisamente a fonte de sua dor; no entanto, graças à sua infinita resignação, encontra-se reconciliado com a vida [...]. A resignação infinita é o último estágio que precede a fé, pois ninguém a alcança antes de ter realizado previamente esse movimento (KIERKEGAARD, 1975, passim).

No final de sua produção, Axel parece contrariar de forma sutil o conceito de fé enquanto uma experiência dolorosa. A prova disso é que a comunhão entre os irmãos é selada por meio de um banquete, símbolo de leite e alegria. Ao final do filme, o canto dos irmãos não é mais um ritual mecânico e vazio, mas a expressão de um profundo contentamento cristão. Enquanto os irmãos cantam de mãos dadas, Martina e Philippa expressam um sorriso, um sorriso de felicidade e contentamento, sorriso que esteve enclausurado durante todo o filme. O contentamento das irmãs é tamanho que Martina chega a esboçar certa medida de humor ao afirmar que “naquela noite, Deus estava brincando em seu céu” (AXEL, 1987). Em uma descoberta singular, todos conseguem compreender a felicidade da fé. A propósito, a felicidade mais duradoura é aquela que se origina a partir de uma fé sincera.

Por fim, pode ser dito que Axel redefine a fé, restituindo o seu caráter originário. De forma comovente, o cineasta dinamarquês nos faz lembrar que a fé, em sua definição genuinamente cristã, não é apenas uma experiência de resignação, dor e sofrimento. A fé não é a eterna condenação do fiel ao sofrimento. Pelo contrário, ela é a aspiração da mais duradoura felicidade. Além disso, quando a fé é tolhida de seu caráter prazeroso, é praticamente impossível a manifestação da comunhão. Isso porque, comunhão é também sentir-se feliz com o outro, mas é impossível sentir-se feliz com o outro quando não se está feliz consigo mesmo. Isso é bastante claro no filme. A comunhão só foi possível quando fé e felicidade deram as mãos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme *A Festa de Babette* é repleto de cenas emblemáticas. Entretanto, nenhuma delas é mais significativa do que a confraternização dos irmãos junto à fonte após o banquete. A princípio, parece estranho não se destacar o banquete em si como sendo o momento mais esclarecedor do filme. Essa estranheza desaparece quando se percebe que todo o banquete, desde os seus preparativos, converge para a cena da fonte. É nesta cena que o banquete e todo o filme atingem o seu clímax. Pode soar pretensioso, mas para o autor desse artigo, Axel poderia ter terminado o filme com a cena da fonte.

Mas, como se justifica a relevância da cena da fonte? O próprio lugar da cena escolhido por Axel já é bastante significativo. Com um pouco de conhecimento do Novo Testamento é possível constatar que a fonte carrega a simbologia da renovação no cristianismo. No evangelho de João a água está associada à regeneração espiritual. Todos estão felizes e cantam de mãos dadas a descoberta do Amor-comunhão. Junto à fonte há uma restauração e os irmãos redescobrem a essência do cristianismo. É um momento mágico capaz de contagiar o próprio Deus, o qual está feliz a brincar no seu céu. Na fonte tudo se concilia, tudo se restaura, tudo se renova.

REFERÊNCIAS:

A FESTA DE BABETTE. Direção de Gabriel Axel. Dinamarca, 1987. 1 DVD (104 minutos), colorido, áudio dinamarquês, legendas (português e inglês).

BÍBLIA. Português. **A Bíblia Sagrada:** Antigo e Novo Testamentos. Versão revista e atualizada de João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.

BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de Filosofia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

DESCARTES, René. **As paixões da alma.** In: Os pensadores. São Paulo: Nova cultural, 2004.

KIERKEGAARD, Søren. **As obras do amor:** Algumas considerações cristãs em forma de discursos. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. **Discursos edificantes; Três discursos para ocasiões supuestas.** Madrid: Trotta, 2010.

_____. **Temor e tremor.** In: Os pensadores. São Paulo: Abril cultural, 1975.

LEWIS, C, S. **Os quatro amores.** São Paulo: Martins fontes, 2005.

PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

PLATÃO. **Fedro**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

SOUSA, Paulo César de. **Freud, Nietzsche e outros alemães**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

VIALLANEIX, Nelly. **Kierkegaard, el único ante Dios**. Barcelona: Herder, 1977.



BELEZA

Roger Scruton

Fares Camurça Furtado*



* Médico generalista formado pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), membro da Igreja Batista de Novo Juazeiro (Juazeiro do Norte/CE); teólogo, com formação no curso livre de Teologia, com Ênfase em Exegese, pelo Seminário Batista do Cariri (SBC), pós-graduando em Apologética pela Faculdade Batista do Cariri e estudante de Filosofia, atualmente aluno do Curso Online de Filosofia (COF), ministrado pelo professor Olavo de Carvalho. O autor é responsável pelo blog: <https://farescamurcafurtado.wordpress.com/>. e-mail: farescfurtado@gmail.com.

Roger Scruton é um dos principais filósofos conservadores da atualidade. Neste livro, ele tenta preservar o conceito de beleza como uma realidade objetiva, ao contrário do que afirmou Kant. Ele inicia sua discussão a partir da hipótese popular de que o bom e o verdadeiro são valores absolutos, mas que o belo é relativo, subjetivo e dependente do julgamento do observador. Então, tomando tal raciocínio como ponto de partida, ele procura mostrar que tal hipótese não possui evidências plausíveis. Seu *a priori* tem início em alguns chavões (platitudes) estéticos, tais como: a beleza nos agrada; existem graus de beleza; a beleza nos motiva a nos ocuparmos com aquilo que a possui; a beleza é objeto do juízo de gosto; mas este juízo diz respeito ao objeto belo e não ao estado de espírito do sujeito; não existem juízos de beleza de segunda mão.

No capítulo 1, Scruton afirma que a palavra Estética, possuidora de relação etimológica com o sensorial, está além dos sentidos. Afirma ainda que a base para a beleza estética consiste em focalizar no que é apresentado e não na sensação do observador ou ouvinte. Percebe-se que gradualmente ele vai demonstrando as distorções subjetivistas que a Estética sofreu, e ao mesmo tempo apresenta as contribuições do subjetivismo. Porém, ele só revela sua tese no final, fruto de sua argumentação ao longo de 8 capítulos. Inicialmente, ao realizar aplicações das platitudes acima descritas, Scruton analisa quatro tipos de beleza (humana, natural, cotidiana e artística).

No capítulo 2, ao tratar da beleza humana, na qualidade de objeto do desejo (o sétimo chavão), Scruton constrói um argumento convincente que nos faz meditar sobre o desejo que se tem pela pessoa bela. Diante de uma pessoa bela tem-se o desejo despertado por apreender aquela beleza; em geral, isto fica meramente no âmbito do aspecto físico, o que ocasiona certa confusão. Porém, aqui o desejo de possuir o indivíduo no sentido sexual implica em adultério e profanação, se aquele indivíduo já é comprometido. Por outro lado, é natural o desejo sexual ser estimulado em seres humanos, desde que devidamente canalizado. Sendo assim, é possível admirar uma pessoa bela sem desejar possuí-la; a beleza aponta para além daquela pessoa e nos faz meditar na transcendentalidade do belo, que em um facho de efemeridade manifesta-se portentoso no indivíduo jovem, e aparentemente vai perdendo o seu fulgor ao longo dos anos. Seria a beleza efêmera, ou ela é algo que está para além do corpo?

Aqui é que entra a relação entre corpo e personalidade. Quando se foca somente no corpo, conseqüentemente se comete a dessacralização do indivíduo, uma vez que a beleza não está no corpo *per se*. Ao focar-se, contudo, no indivíduo ou pessoa corporificada, lidaremos com a beleza de acordo com os limites de relacionamento que temos com aquele indivíduo e poderemos ir além do corpo e das possíveis deformidades anatômicas, ao perceber que existem aspectos do Belo no corpo e na alma, e uma vez que lidamos com o indivíduo de maneira holística e não segmentada, certamente poderemos ver frestas desta beleza transcendental em todos os homens (apontando para uma conexão direta com a *Imago Dei*). Para exemplificar melhor esta distinção entre foco no corpo em oposição à pessoa corporificada é de grande ajuda o conceito de obscenidade dado por Scruton:

Quando o obscurecimento da pessoa por seu corpo é produzido deliberadamente, estamos no campo da obscenidade. O gesto obsceno é um gesto que revela o corpo como corpo puro, destruindo assim a experiência da corporificação. Ficamos enojados diante da obscenidade pelo mesmo motivo que Platão se enojava diante do desejo físico: ela envolve, por assim dizer, o eclipse da alma pelo corpo. (p. 57).

Scruton termina o capítulo mostrando que a beleza de Maria exposta nos quadros é uma forma do cristianismo católico apresentar o princípio platônico de que a beleza está para além do desejo. Além disto, afirma que até a beleza sexual é contemplativa e não apenas focada no prazer corpóreo.

No capítulo 3, Scruton analisa a beleza natural na qualidade de objeto de contemplação (e aqui faz uma boa distinção entre o belo e o sublime – o belo nos incita ao juízo de gosto e o sublime nos faz tomar ciência de nossa finitude e fragilidade). Observe esta distinção nas belas palavras de nosso autor:

Quando somos atraídos pela harmonia, pela ordem e pela serenidade da natureza, de modo a sentirmo-nos à vontade nela e vermo-nos por ela confirmados, falamos de sua beleza; quando, porém, num precipício acometido pelo vento, experimentamos a vastidão, o poder e a majestade ameaçadora do mundo natural, percebendo nossa própria pequenez diante dele, falamos do sublime (p. 81,82).

No capítulo 4, ele trabalha a beleza cotidiana na qualidade de objeto da razão prática (isto é perceptível nos conceitos de arrumação e organização para as mais simples atividades), além do que esta beleza cotidiana nos aponta não para uma funcionalidade mas para uma apreciação que vai além da função (a disposição de uma mesa para o jantar, uma sala, janelas, arquitetura, etc.) e nos ensina claramente o fato de que existam graus de beleza (é fácil saber isto ao analisar como uma determinada sala, mesa ou casa são mais bonita que outras).

No capítulo 5, é descrita a beleza artística como objeto do gosto. Ele mostra como Hegel transferiu o objeto principal da Estética das paisagens naturais para a manifestação artística. Revela como o subjetivismo banalizou a arte, que antes expressava no teto das capelas mais sublimes, hoje se revela nos mictórios (como a arte se tornou feia e vulgar quando a subjetividade foi centralizada). Scruton nos apresenta o caminho da objetividade estética (só que flexível). Cita Croce como uma referência nos estudos de Estética, mas

acredita que ele falhou em tornar a arte algo totalmente distinto do entretenimento (há um aspecto de entretenimento na arte, sim; mas, não vulgarizemos nem retiremos o sorriso na face daqueles que contemplam a beleza). Ele tece uma distinção entre o imaginário e o fantasioso, sendo a arte relacionada com o primeiro. Para ele, o objetivo da arte é “apresentar mundos imaginários diante dos quais podemos adotar uma postura de interesse imparcial, como parte de uma atitude estética plena” (p. 116, 117). Dialogando com Schiller, Croce e Collingwood, ele nos apresenta a beleza artística em suas diversas nuances (conteúdo, forma, estilo etc.) no que tange à música, literatura e artes plásticas. Isto fica patente no capítulo 6 que retoma a beleza cotidiana na relação existente entre gosto e ordem (e afirma que isto não é subjetivo).

Por fim, nos capítulos 7 e 8, Scruton passa a defender o objetivismo da estética, demonstrando que a nossa geração vive em uma cultura de fuga do belo, num padrão de quebra de paradigmas tradicionais, que eleva a subjetividade estética.

Scruton crê na possibilidade de uma arte erótica, que não nos estimula sexualmente, mas que nos leva a ver a sacralidade da pessoa em sua alma e corpo (cita como exemplo as pinturas *Vênus de Urbino* de Ticiano e *O Nascimento de Vênus* de Botticelli), ao contrário da pornografia leve, que incita a sexualidade e geralmente fugindo do rosto que, para Scruton, consiste no elemento de revelação da individualidade humana. Esta pornografia leve que foge do rosto para o corpo é encontrada nas obras *Olympia*, de Manet; e no *Triunfo de Vênus*, de Boucher. Veja o que ele nos diz sobre a prostituição e como isto relaciona diretamente Ética e Estética:

A condenação da prostituição não era apenas beatice puritana; tratava-se do reconhecimento de uma verdade profunda, qual seja: a de que você e seu corpo não são duas coisas distintas, de modo que vender o corpo endurece a alma. E aquilo que se aplica à prostituição aplica-se também à pornografia. Ela não é um tributo à beleza humana, mas sua dessacralização. (p. 175)

Ele conclui a obra, demonstrando que existe uma relação transcendental diretamente ligada com a beleza, que sempre aponta para algo além da Humanidade (isto, ele aborda ao tratar da sacralização de certos elementos em todas as civilizações e da tentativa de dessacralização em nossa sociedade). Ele não define o que é o belo, reconhece a ambiguidade da palavra, insiste que seu conceito não é o neo-platônico da beleza como um traço do ser, nem revela um conceito de beleza a partir do padrão “unidade na

diversidade”. Ele dá um aperitivo aqui sobre beleza, tratando com maior ênfase na beleza humana, concentrando sua atenção na necessidade de entender o belo como belo em si e não como fruto de nossa percepção. Ele alerta para a necessidade de focalizar em uma beleza objetiva de maneira eloquente: “A beleza está sumindo de nosso mundo porque perdemos o hábito do sacrifício e buscamos sempre evitá-lo” (p. 204). A falsa arte de nosso tempo, atolada como está no *kitsch* (numa imitação barata e corrompida da beleza, tal como duendes de jardim) e na dessacralização, dá sinal disso.

E aqui temos que tomar cuidado no encanto pelas releituras de filmes, contos de fadas, adaptadas para um padrão subjetivo aplicado aos interesses de “minorias” (é o que vemos, por exemplo, nas adaptações homoafetivas de contos de fadas e histórias em quadrinhos). Para Scruton isto é iconoclastia estética. Veja o que ele nos diz neste sentido:

Os artistas, os diretores e os músicos, tal como todos aqueles que se veem ligados às artes, não estão somente fugindo da beleza: eles também desejam maculá-la em atos de iconoclastia estética. Sempre que a beleza se encontra à espreita, o desejo de suprimir seu encanto pode intervir, a fim de que sua voz distante não seja ouvida por trás das cenas de dessacralização. A beleza, afinal, nos exorta a algo: ela nos convida a renunciar ao nosso narcisismo e a contemplar com reverência o mundo (pp. 183,184).

O livro parece ser um aperitivo para algumas de suas obras, dentre as quais assumem relevância: *The Aesthetics of Architecture* (Princeton, 1979), *The Aesthetics of Music* (Oxford, 1997) e *The Aesthetics Understanding* (Sound Bend, 1998), onde trata melhor da objetividade da estética na arquitetura, música e nas artes. Sua insistência na beleza como beleza em si e sua boa argumentação a partir das 7 platitudes (chavões) apresentadas não conseguiu explicar como essa beleza em si é apreendida a partir do objeto e não a partir das reações sensoriais provenientes de tal contemplação. Entretanto, reconheço que Scruton possui uma lógica formidável nos demais pontos de sua obra. No final, encontramos notas e indicações bibliográficas gerais e específicas, bem como um valioso índice onomástico.

Endosso esta obra, com a restrição acima mencionada, mas deixo claro aqui que o escrito em si é uma obra-prima na arte da escrita (apesar de ser uma obra difícil para iniciantes em leituras de Filosofia Estética). Levando-se em conta, contudo, os princípios básicos de leitura ensinados por Mortimer Adler e Charles Van Doren, na celebrada obra *Como Ler Livros*, o leitor pode entender melhor a argumentação.

Como uma obra introdutória no campo da Estética, *Beleza*, de Roger Scruton, nos dá melhor acessibilidade a nomes como Platão, Kant, Croce, Hegel, Schiller, Gilson e Edmundo Burke, mas não pode ser o paradigma estético para lermos tais autores, pois a melhor exegese de um autor é o seu próprio escrito e não o seu comentarista.

Uma análise honesta da obra nos leva a perceber a fragilidade de uma estética meramente subjetivista, que por sinal é o paradigma social de Estética. Aliás, até para afirmar que a beleza, como tem sido transmitida em nossa geração está cada vez mais feia e banalizada, o que é reconhecido tanto por subjetivistas honestos quanto por objetivistas, é preciso dar crédito às 7 platitudes expostas no livro. Não seria isto uma indicação de que existe um padrão objetivo? Nossa estética em última instância não revela nossa moralidade? É nisto que Scruton crê e creio que argumentou muito bem neste livro.

Como bem afirma o teólogo Guilherme de Carvalho, diretor de L'Abri Fellowship Brasil, em muitas de suas palestras, fazendo eco a esta obra magnífica de Scruton, a Estética, de fato, é objetiva, mesmo que a arte possa ser vislumbrada ao longo da diversidade estética, parecendo apontar para a mera subjetividade. No entanto, em geral, os adeptos de uma visão subjetiva da Estética não conseguem vislumbrar a unidade e a harmonia que a diversidade estética possui em seu conjunto (assim como notas dissonantes em uma bela composição só fazem sentido em sua integração com o todo da harmonização do compositor). Scruton é, portanto, uma referência acadêmica contemporânea para a academia cristã que deseja se aprofundar em estudos de Filosofia Estética.

REFERÊNCIA:

SCRUTON, Roger. **Beleza**. São Paulo: É realizações, 2013.