

UM OLHAR ORIENTADO: A COSMOVISÃO CRISTÃ REFORMADA NAS
LEITURAS DE FRANCIS SCHAEFFER SOBRE A OBRA DE ARTE

Fábio de Sousa Neto¹
Rogeh Alves Bueno²

RESUMO

Propomos nessas linhas discorrer sobre as leituras de Francis Schaeffer sobre o amplo espectro da cultura e de forma mais específica, sobre a arte pictórica. O problema apresentado foi; o edifício teológico reformado alteraria a relação do cristão com a cultura? Se sim, como e de que forma essa cosmovisão dirige as inferências de Schaeffer sobre a cultura, principalmente suas representações sobre a arte? Nossas hipóteses foram testadas e em grande medida se confirmaram, pois concluímos que em resposta a problemática posta, a relação do cristão com a cultura assume outros significados sob orientação de uma cosmovisão calvinista (leia-se Kuiperiana), além disso, sem desprezar as intertextualidades e polifonias na produção literária de Schaeffer, essa mesma orientação, dará as chaves interpretativas para Francis Schaeffer inferir sobre o amplo espectro da cultura, sobretudo, suas leituras sobre a arte pictórica.

Palavras-chave: Schaeffer. Cultura. Cosmovisão. Arte.

¹ Graduado em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC- Goiás. Pós-graduando em Teologia Sistemática (FASSEB). Pós-graduando (Strictu Sensu) em História pela PUC– Goiás. E-mail: fabiosousaneto@gmail.com.

² Mestre em Ciências da Religião (PUC-GO), especialista em Gestão Financeira e Controladoria, graduado em Administração, Ciências Contábeis e Teologia. Professor e diretor Acadêmico da FASSEB - Faculdade Assembleiana do Brasil, empresário contador da IJAC Consultoria e Contabilidade. E-mail: rogeh@faifa.com.br.

INTRODUÇÃO

“Deus está nos detalhes”
(Aby Walburg)

O presente trabalho é resultado de algumas leituras e reflexões realizadas durante nossa trajetória acadêmica. A lista de autores visitados se avolumou, contudo, sentimos atraídos por Francis Schaeffer e demais autores alinhados à tradição Kuyperiana. Tal interesse não fora gratuito, uma vez que nossos lugares social e de fala – em vista da formação acadêmica e a fé cristã que professamos – nos moveu sensivelmente em direção à essas inevitáveis leituras. O contato com o fundador do L’Abri, se deu um pouco antes. Ao mergulhar nos arquivos do Centro de Estudos do Movimento Pentecostal – CEMP, nos deparamos com a chamada patrocinada por Lawrence Olson (1918 – 1992) para a Conferência de Evangelização Mundial em Lausanne no ano de 1974, a partir daí a curiosidade provocada durante a pesquisa, nos levou diretamente à Francis Schaeffer.

Um problema surgiu de imediato, percebemos que naquela conjuntura, as Assembleias de Deus (ADS) debatiam exatamente os usos de alguns produtos culturais pelo cristão, incluindo algumas expressões artísticas, entre outras; a música, o cinema e a teledramaturgia. Curiosamente, o ponto alto das discussões girava em torno dos usos da televisão, não apenas para entretenimento, mas como aporte na evangelização – algo defendido amplamente em Lausanne. A postura apresentada pelos principais sujeitos das ADS naquele período revelara uma forma de “fuga do mundo”, certa tendência seletiva quanto aos usos dos produtos culturais da modernidade, principalmente aqueles relacionados à cultura de massa. Notadamente, os principais intelectuais do grupo a exemplo do poeta Joanyr de Oliveira (1933 –2009), muito embora, detentores de inegáveis capitais culturais, não se debruçaram sobre o tema, senão apenas críticas pontuais em termos de repúdio as expressões culturais que acreditavam ser anticristãs.

Ora, se os teólogos, poetas e outros intelectuais assembleianos identificaram uma antítese observável nas produções culturais concebidas como anticristãs, portanto, eivadas pelos efeitos da queda, interrogamos então sobre o porquê de não haver nenhuma produção de peso inscrita na tradição teológica das ADS versando sobre o tema? Essa verificação somada as leituras de autores como Francis Schaeffer, Abraham Kuyper, e

Hans Rookmaaker, nos conduziram ao seguinte problema – principalmente relacionado ao primeiro autor; o edifício teológico reformado alteraria a relação do cristão com a cultura? Se sim, como e de que forma essa cosmovisão dirige as inferências de Schaeffer sobre a cultura, principalmente suas representações sobre a arte? Nossas hipóteses provisoriamente podem ser apresentadas da seguinte forma; em linhas gerais, o arcabouço doutrinário reformado apresentaria uma visão de mundo otimista quanto a relação do cristão com a cultura, no caso de Schaeffer, sua produção teórica sobre a arte seria orientada por uma cosmovisão cristã associada ao Neocalvinismo holandês principalmente estruturada sob o Mandato Cultural, a Graça Comum, a tríade; criação, queda e redenção, e a soberania de Cristo.

1 AS INFLUENCIAS SOBRE FRANCIS SCHAEFFER

Para efeito de compreensão, entendemos que nossa primeira tarefa seria a localização de Francis Schaeffer quanto as influências que pesavam sobre ele. O espaço não permite uma apresentação biográfica que lhe faça justiça, contudo, à guisa do que propomos, apresentaremos alguns pontos que julgamos fundamentais. Porto (2015) nos fornece importantes informações sobre a biografia de Schaeffer, contemplando um breve e competente relato, de sua infância à sua morte em 1984. A narrativa aponta as principais influencias intelectuais, estéticas e experienciais sobre o fundador de L’Abri, seus primeiros contatos com a filosofia, seus estudos no Westminster Seminary e as principais polêmicas em que esteve envolvido, além disso, não omite sua crise de fé, as tensões envolvendo seu antigo professor, Cornelius Van Til (1895 – 1987) e as querelas com Karl Barth (1886 –1968).

Aqui há um ponto interessante para compreender o pensamento schaefferiano, nos referimos as influências de Van Til sobre Schaeffer e que não podem ser ignoradas. Muito embora a resistência do primeiro nos embates que os envolveram, o relato biográfico dá conta do respeito, admiração e declarado reconhecimento da influência que recebeu de seu antigo professor Cornelius Van Til, o que por sua vez havia sido profundamente influenciado por Bavinck, Abraham Kuyper e Warfield. Por outro lado, no L’Abri Suíço esteve em contato prolongado e íntimo com Hans Rookmaaker. Há uma citação de Porto (2015) sobre parte da produção intelectual de Van Til onde percebemos um singular

alinhamento com as ideias presentes nos livros de Schaeffer, *A Morte da Razão* (1968) e, *Como viveremos?* (1976), vejamos a citação;

O holandês critica outros sistemas epistemológicos, como o católico, por exemplo, cuja fonte está no aristotelismo. Esses modelos falam de ‘conhecimento’ em geral, para só depois fazer distinção entre o conhecimento divino e o humano. Para Van Til, fazer isso é tornar o conhecimento algo separado de Deus — autônomo — e, portanto, elevá-lo à categoria de divindade, visto que o próprio Deus estaria obrigado a seguir tal “conhecimento”. Ele ilustra esse ponto com a história do Éden. No jardim, Adão e Eva tiveram que escolher entre um tipo de conhecimento que deriva de Deus, ou um tipo de conhecimento ‘autônomo’, atingido mediante a rebeldia e a desobediência. A busca por uma fonte de ‘verdade’ separada do Criador foi a tragédia epistemológica humana (PORTO, 2015, p. 80).

Essas declarações são por ora suficientes para localizar nosso autor sob as tradições teológicas e filosóficas em que se inscreve, ou seja, estaria alinhado ao calvinismo, mas, sobretudo, com o Neocalvinismo holandês que já discutimos acima. Portanto, o vasto conhecimento de Schaeffer sobre uma diversidade de temas e sua preocupação com a cultura no amplo espectro do significado, nos leva ao seguinte problema; o edifício teológico reformado alteraria a relação do cristão com a cultura? Se sim, como e de que forma essa cosmovisão³ (*weltanschauung*) dirige as inferências de Schaeffer sobre a cultura, principalmente suas representações sobre a arte? Nossas hipóteses provisoriamente podem ser apresentadas da seguinte forma; em linhas gerais, o arcabouço doutrinário reformado apresentaria uma visão de mundo otimista quanto a relação do cristão com a cultura, no caso de Schaeffer, sua produção teórica sobre a arte seria orientada por uma cosmovisão cristã associada ao Neocalvinismo holandês principalmente estruturada sob a doutrina da Soberania de Deus, o Mandato Cultural, a Graça Comum e a tríade; criação, queda e redenção. A fim de testar nossas hipóteses, vejamos suas leituras sobre a cultura, e mais especificamente obra de arte.

2 UMA LEITURA DA ARTE POR FRANCIS SCHAEFFER: A GRAÇA ENGOLIDA

³ Segundo Naugle (2017), o termo foi cunhado por Kant e aparece pela primeira vez em sua obra *Crítica do Juízo* em 1790. NAUGLE, David K. *Cosmovisão: a história de um conceito*. Brasília, DF: Monergismo, 2017.

Para Schaeffer, a arte estaria carregada de significados, permitindo leituras sobre o modo como o pensamento humano se consubstanciava em dada temporalidade, o estético seria guiado pelo filosófico, senão, campos sobrepostos, daí seu ponto de inflexão partir dos tempos de Tomás de Aquino, ou seja, o século XIII. Para ele, esses tempos foram decisivos em termos de um marco da lenta e contínua ruptura que desembocou em sua própria temporalidade, uma sequência cujo ápice produziu o presente em que vivia.

Como isso ocorreu? Schaeffer arrisca dizer que tudo começou com a dicotomização entre os motivos medievais de graça e natureza, sobretudo, na autonomização do intelecto em Tomás de Aquino, dessa forma, “ele permitiu que o motivo grego da forma-matéria sobrepujasse o motivo da criação da religião cristã [...] ele dividiu a ordem da criação em um âmbito natural e outro sobrenatural. E sua concepção da ‘ordem natural’ vinha de Aristóteles” (DOOYEWEERD, 2015, p. 139). A filosofia tomista em sua leitura aristotélica daria a tônica a partir de então do crescente naturalismo, a síntese no pensamento tomista torna-se paradigmática, uma vez que sua influência possibilita o humanismo. Essa assertiva encontra ecos em Le Goff (1993), principalmente quando coloca os humanistas em suspeição em razão das afirmações de ruptura e oposição no final da Idade Média, negando inclusive, as contribuições da escolástica.

Para o autor de *Os Intelectuais da Idade Média* (1993), novas abordagens historiográficas apontam para um humanismo *insider*, de dentro da escolástica, além disso, para além das ideias pré-concebidas sobre ela, “a oposição escolástica/humanismo está sendo revista” (LE GOFF, 1993, p. 15). Daí, não ser gratuita a sugestão do autor de um balizamento histórico por ele denominado de “uma longa Idade Média”⁴, talvez sugerindo mais continuidades do que rupturas, ou uma dinâmica própria, paulatina, cujos resquícios vão até o século XIX.

Segundo o autor, a partir do século XIV a.C., a natureza adquire uma importância nunca vista, rompendo com os motivos bizantinos que grassavam há muito tempo. Nessa altura, ele cita como exemplo o próprio Petrarca. O grande colecionador de obras clássicas, seria também o primeiro que se registrou que empreendeu subir em uma montanha apenas por simples prazer, inaugurando assim, a prática do alpinismo. Essa

⁴ Essa sugestão do autor é uma interpolação, já que a obra citada é sua segunda publicação datada de 1957. O conceito de longa Idade Média parece ser gregário da noção presente nos pais *Annalistas* de longa duração, extrapolando-a, portanto. A partir de 1970 os limites cronológicos do período são questionados, culminando na afirmação do conceito na década de 1980 e publicação do livro “Uma longa Idade Média” em 1998.

interpretação revela algumas leituras de nosso autor, nesse ponto, ele parece seguir a interpretação de Jacob Burckhardt em *A cultura do Renascimento na Itália* (2009). Esse pioneiro da História Cultural entende a escalada do monte Ventoux como uma descrição literal de um evento real na vida de Petrarca, no entanto, o historiador inglês Peter Burke (1937) na introdução a obra citada, expõe algumas fragilidades na interpretação de Burckhardt, entre elas, a literalidade na carta de Petrarca narrando a escalada do Ventoux. Segundo Burke, as pesquisas recentes tomam a passagem como alegórica, significando a ascensão da alma até Deus, algo justificado pelas citações da Bíblia e de Agostinho contidas no registro de Petrarca.

Aqui vale um parêntese. Tomando como objeto a longa tradição literária do ocidente, Clive Staples Lewis (1898–1963) nos diz que havia um pano de fundo em que operava o ocidente medieval. No crepúsculo da antiguidade muitos escritores promoveram uma síntese de visões de mundo com origens distintas, imiscuídos, de “elementos platônicos, aristotélicos, estoicos, mas também de elementos pagãos e cristãos. É este o modelo que a Idade Média adotou e aperfeiçoou” (LEWIS, 2015, p. 29-30), incluindo um modelo cosmológico que será reproduzido na literatura passando por Platão, Cícero, Dante, Cervantes e Chaucer. Nessas literaturas, alguns personagens experimentam uma ascensão semelhante ao caso de Petrarca. O criador de Aslam percebe essas semelhanças na última parte de *A República* de Platão, e na *Da República* de Cícero. No fragmento do *Somnium Scipionis*, Cipião Africano Menor sonha com seu avô adotivo Africano Maior, esse, o leva em suas costas à um lugar alto, radiante e estrelado onde enxerga Cartago, essa seria a esfera celestial mais elevada, o *Stellatum*, o protótipo das futuras ascensões na literatura posterior.

Ora, o exemplo acima dá o tom de outras leituras possíveis, sob as quais as expressões artísticas no medievo podem ser interpretadas. Outros exemplos serão analisados como alternativas as interpretações de Schaeffer, vejamos; para ele, a importância da natureza na arte começa a apontar a partir de Cimabue e Giotto que “começaram a pintar as coisas da natureza como natureza” (SCHAEFFER, 2001, p. 11), não havendo uma ruptura imediata entre graça e natureza, isso ocorrera lentamente e mesmo se desenvolvendo de forma sincrônica, talvez, seja esse o motivo para suas leituras da arte não se desenvolverem de forma cronológica.

Por exemplo, para Schaeffer, uma nova abordagem da natureza é dada por Van Eyck (1380-1441), mas, sem abandonar os motivos religiosos. Nesse ponto, nosso autor

registra o agigantamento do naturalismo evidenciado na paisagem de fundo na miniatura intitulada *O batismo de Jesus(1410?)*, nela, a natureza insurge-se em grandeza enquanto a representação de Cristo e João Batista toma apenas uma pequena porção da obra. Ato seguinte seria a obra, *Madona do Chanceler Rolin (1435)*, nela, Maria é humanizada, o chanceler representado em proporções iguais, rompendo com a miniaturização dos elementos outrora submetidos à (des) importância.

Evidentemente, outras explicações justificariam essas características de Van Eyck, por exemplo, a importância que adquire a natureza em sua obra poderia ser entendida a partir das inferências de Rookmaaker (2018) entre o sintético e o analítico. Para o historiador da arte holandês e amigo de Francis Schaeffer, Van Eyck pinta de forma analítica, pensa no todo, todas as partes de sua obra recebem a mesma atenção, não há nada que escape à percepção do artista, as representações do centro e das margens, o pano de fundo, tudo recebe a mesma atenção, basta analisar cuidadosamente a *Madona do Chanceler Rolim* para verificar o cuidado do artista com todos os elementos da composição, onde, muito embora, as representações de Maria, do chanceler e da criança ocupem o centro da tela, os elementos marginais e de fundo recebem igual tratamento e atenção. O pioneiro da história cultural o holandês Johan Huizinga, grande conhecedor da arte flamenga, não escondia sua admiração pelos Van Eyck, em certo ponto de sua monumental obra, diz o seguinte sobre a *Madona com o Chanceler Rolin*;

A precisão minuciosa com que os tecidos das vestes, o mármore das placas do piso e das colunas, o cintilar dos vidros das janelas, o missal do chanceler são tratados seria julgado como pedante caso tivesse sido realizada por qualquer outro além de Van Eyck. Há até um detalhe em que a excessiva precisão apresenta um efeito realmente irritante: a ornamentação dos capitéis, em cujas bordas aparecem cenas da expulsão do paraíso, do sacrifício de Caim e Abel, do abandono da arca de Noé e do pecado de Ham. Mas somente do lado de fora do vestíbulo aberto, onde estão as figuras principais, é que o desejo pela elaboração dos detalhes adquire sua força total (HUIZINGA, 2010, p. 487).

Dessa forma, enquanto a obra de Van Eyck é caracterizada pela excessiva e minuciosa precisão, o oposto ocorreria em Rembrandt (1606-1669) que daria mais atenção ao detalhe importante a ser representado, assim, o pintor concebe sua arte de forma sintética, para isso basta examinar a pintura intitulada *A Ronda Noturna (1642)*, onde alguns personagens centrais recebem maior tratamento em detrimento dos “borrões”

nos elementos pictóricos marginais. O autor agora faz uma observação e retorna à Masaccio (1401-1428), como o precoce artista responsável por técnicas inovadoras; a perspectiva e espaços reais. O pintor pensa até a luz do ambiente em relação à exposição da pintura, assim, o jovem artista “pintava de tal modo que seus quadros pareciam refletir a exata perspectiva da realidade em três dimensões” (SCHAEFFER, 2001, p. 13), ambos, Masaccio e Van Eyck são agora, aqueles que abrem as portas definitivamente para a natureza. Sobre isso parece concordar Baxandall (1991) ao afirmar que o artista do *Quattrocento* seria um imitador da natureza;

O imitador da natureza é o pintor que abandona os manuais, com suas formulas e soluções comuns, para se voltar aos objetos reais, tal como se apresentam; e pretende estudar e reapresentar essas aparências essencialmente através de sua perspectiva e seu relevo – uma ‘realidade’ revista e corrigida e uma ‘natureza’ seletiva (BAXANDALL, 1991, p. 196).

Outros dois artistas e suas obras são ainda analisados, Filippo Lippi (1406-1469) e Fouquet (1416-1480). A Madona do primeiro não seria mais um símbolo distante do real, mas uma belíssima jovem cuja modelo, segundo Schaeffer, fora amante do pintor. A especificidade dessa obra consistiria no fato de que nunca antes alguém ousou representar Maria dessa forma, para o autor, isso significava que a graça estava morrendo. Quanto à obra do segundo, tratava-se do corolário dessa prática ousada em que Maria fora representada a partir de uma referência incomum, a amante do rei, além disso, enquanto nas obras anteriores Maria poderia ser representada amamentando, agora surge com um dos seios a mostra, agora sim, a graça estava morta.

O problema aqui, parece não ser simplesmente o caráter subversivo da arte, mas da natureza, essa, como algo autônomo em relação à Deus, ou seja, a arte pictórica, assim como qualquer forma de expressão artística, originalmente seria concebida sob os efeitos da graça comum. Há algo de bom em toda arte como resultado das potencialidades humanas operadas em razão da imagem de Deus em nós, afinal, a “arte humana, é uma sombra da habilidade divina” (KUYPER, 2018, p. 148), contudo, a arte também refletiria os efeitos danosos da queda, pois “a arte em sua deformação e devido ao pecado de seus profissionais, desafia inúmeras vezes o ideal moral” (KUYPER, 2018, p. 170). Por isso, nosso autor não vê problema na representação e valorização da natureza, pelo contrário, admite a grandeza do pensamento no período pela nova posição que a natureza assume.

Para ele, a questão fundamental, é a ruptura, ou o germe da tensão que se desdobrará nos séculos seguintes nos dualismos que caracterizara não só o homem renascentista, mas também “as misérias e sofrimentos do homem o moderno” (SCHAEFFER, 2001, p. 28).

Esse será o mote nas tentativas de conciliação entre esses dois campos, que a partir de então são autônomos, hierarquizados e mesmo negados. As impressões positivas sobre o naturalismo, e negativas na arte simbólica dos bizantinos, se observam em outras reflexões de Schaeffer (2013), aqui, ele percebe à guisa de Runciman (1961), a tensão histórica entre o naturalismo e o simbólico na arte medieval, o que registra do seguinte modo;

De certo modo, havia um lado bom em tudo isso – os artistas fizeram os seus mosaicos e ícones como testemunhas ao observador. Muitos que assim fizeram, faziam-no com devoção, pois estavam à procura de valores mais espirituais. Estes foram seus pontos fortes. O ponto fraco foi que, nas linhas gerais da sua concepção de espiritualidade, eles deixaram de lado a natureza e a importância da humanidade das pessoas [...] este estilo de arte era dotado de real beleza, mas estava dando mais e mais importância a temas religiosos, e as pessoas estavam sendo pintadas não como pessoas reais, mas como símbolos. [...] O retrato da natureza foi largamente abandonado e, por uma infelicidade ainda maior, o elemento humano vivo foi removido (SCHAEFFER, 2013, p. 14-15).

A arte bizantina poderia ser definida sob o motivo mestre, o religioso, contudo, a técnica e o estilo, também aparecem como fator distintivo, no caso bizantino, as preferências pelo mosaico em detrimento dos painéis e afrescos, a representação icônica bidimensional e desproporcional, a utilização de um fundo dourado, mesmo nos trabalhos em painéis, ou nas iluminuras, isso seria também um fator de identificação do estilo, que se insinua inclusive coletivo. Voltando ao motivo religioso, algo que poderia causar estranhamento é que na percepção de Runciman (1961) essa arte não seria necessariamente cristã, pois;

Sua arte, foi essencialmente, a arte da Constantinopla imperial, perdurando suas características fundamentais enquanto imperadores reinaram no Bósforo. Arte sobretudo, religiosa, mas nem por isso cristã. Era antes o produto da época em que o cristianismo triunfou (RUNCIMAN, 1961, p. 196).

Para o historiador britânico, enquanto à literatura dos bizantinos falta originalidade, a arte salta como uma das mais belas contribuições à humanidade, isso se daria como resultado de uma amálgama cultural, uma síntese definidora inicialmente provocada sob o patrocínio do Estado. Aqui, o autor se serve metaforicamente da arte como espelho, refletindo, portanto, a síntese constituída por elementos “greco-romanos, aramaicos e iranianos” (RUNCIMAN, 1961, p. 196). Tal síntese inicialmente parece confusa, uma vez que no século IV d.C., haveria uma rejeição dos orientais ao naturalismo grego onde,

A natureza parecia-lhes com frequência, feia e estavam preparados para enfrentar essa feiura. Deixaram de lado a delicadeza do desenho e o equilíbrio da composição – queriam uma arte que lhes falasse diretamente sem concessões, que despertasse uma emoção intensa, e não que os embalasse numa satisfação estética. O triunfo do cristianismo inevitavelmente implicava o fortalecimento dessa concepção aramaica da arte (RUNCIMAN, 1961, p. 197).

Em nossa apreciação do autor, o elemento greco-romano, poderia ser entendido a luz das tensões provocadas durante o período bizantino, sobretudo, no reaparecimento alternado dos motivos helênicos no naturalismo, além disso, o culto ao imperador e ao Estado se desenvolve lado a lado com o culto à Cristo *Pantocrator*, por isso, a arte seria simbólica, não objetivando o real, o imanente, senão, o transcendente, afinal, Cristo não poderia ser representado da mesma forma que as divindades helênicas. A arte durante o período não seria estática, se desenvolve em sua própria dinâmica, como dito, na tensão entre os motivos helênicos e orientais. Talvez, o resultado prático de tudo isso, se traduzira entre a iconoclastia e iconodulia no coração do medievo, algo que por falta de espaço não discutiremos aqui.

Retornando à Schaeffer, o ápice de suas leituras sobre a arte renascentista registra o acirramento dessa tensão no século XV, revelando um desejo sub-reptício em resgatar a unidade, isso tomaria forma em Leonardo da Vinci, ele é o artista multifacetado, na esperança de um campo de conhecimento unificado, símbolo da luta entre os universais e os particulares e a tentativa de unidade que toma forma mesmo na arte. Aqui, o ponto de referência é a pintura intitulada *A Escola de Atenas* de Rafael (1483-1520). Posta numa parede, onde do lado oposto o pintor havia representado a igreja católica, Aristóteles e Platão são representados ao centro da tela, o primeiro está “com as mãos voltadas para o chão, Platão a apontar para o alto” (SCHAEFFER, 2001, p. 16), assinalando a tensão

entre particulares e universais, imanência e transcendência, esta, como ideias e ideais, símbolo de novos tempos, que após o aristotelismo de Aquino vê irromper no neoplatonismo.

Em continuum, essas dicotomias irão ser reproduzidas nos séculos seguintes, o problema não seria pensar logicamente, mas insistir nos dualismos que antagonizam nossa existência, reverberando no que Schaeffer entendeu entre Nietzsche e Kierkegaard como a morte de Deus; secularização, abandono da cosmovisão cristã, e consequentemente a morte do homem. Esse mundo ⁵dessacralizado, encontra de forma dialética sua expressão não só no racionalismo e cientificismo do século XIX, mas na própria arte e pensamento do século XX que se vislumbra agora como anti-arte e irracional – o Dadaísmo seria o exemplo emblemático – daí, para Schaeffer, as abordagens de Foucault não serem gratuitas, são símbolos de novos e confusos tempos, a valorização da loucura em detrimento da razão.

A chave para se entender mais claramente a interpretação de Schaeffer sobre a cultura especificamente a arte, se deve menos as suas ricas e múltiplas apropriações nas áreas da história e da filosofia, do que de sua teologia. A cosmovisão Calvinista, parece orientar seu olhar em cada detalhe. Em *A Morte da Razão* (1968) e *Como Viveremos* (1976) que foi a principal obra aqui analisada, o ponto de partida seria revelador de seu horizonte interpretativo, segundo ele;

Aquino sustentava que o homem se revoltou contra Deus e caiu por isso, mas Aquino tinha uma visão incompleta da queda. Ele pensava que a queda não havia afetado o homem como um todo, mas somente em parte. Na sua visão, a vontade estava caída ou corrompida, mas o intelecto não havia sido afetado. Assim, as pessoas podiam confiar em sua própria sabedoria (SCHAEFFER, 2013, p.26).

A escolha de Tomás de Aquino como ponto de partida não seria gratuita, uma vez que sua visão parcial da queda, fora o calcanhar de Aquiles da teologia como rainha da ciência, daí por diante, com a autonomização do intelecto – cujo corolário fora o humanismo renascentista – a humanidade se vê agora mais longe de Deus, o resultado

⁵ Algo semelhante fora abordado por Max Weber (2004), ao analisar o fenômeno que denominou de desencantamento do mundo. Na mesma esteira, seguiram Adorno e Horkheimer ao descreverem o fenômeno do esclarecimento tendo como objetivo o desencantamento do mundo. Para maiores informações vide as obras, WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antônio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.

são as dicotomias que fragmentaram toda vida e existência, algo perceptível em todos os campos de atuação humana. É nesse ponto, que sua interpretação da cultura se inscreve sob o edifício teológico Calvinista, pois seu olhar seria orientado sobretudo pela tríade; criação – queda – redenção. É preciso recuperar a interpretação bíblica da realidade, e a única forma de fazê-lo, seria reconhecer o senhorio de Cristo sobre tudo. Aqui haveria algo revelador, sua aproximação com o Neocalvinismo se torna explícito, deixemos nosso autor falar;

Já na presente vida temos uma substancial realidade da redenção do homem como um todo. Ela se processa a base do sangue de Cristo derramado e no poder do Espírito Santo mediante a fé, embora não seja perfeita nesta vida. Existe o soberano senhorio de Cristo sobre todo homem. É isto que os reformadores entenderam e a bíblia ensina. Na Holanda por exemplo, mais que no Cristianismo anglo-saxão, eles acentuaram que isto significava o senhorio de Cristo sobre a cultura. Desta sorte, isto quer dizer que Cristo é Senhor em ambas as áreas igualmente (SCHAEFFER, 2001, p. 28).

O homem renascentista produz arte e beleza, sua percepção estética contempla a criação como ela é, recupera e humaniza a grandeza da natureza e da humanidade, isso seria positivo para nosso autor. O problema posto seria a recusa do senhorio de Cristo, a independência humana de seu criador, isso sim, seria refletido nas artes. Cada análise posta por Schaeffer compreende a arte e o amplo espectro da cultura sob o prisma da Criação, queda e redenção. Toda capacidade criativa e beleza produzida pelo homem é resultado da *Imago Dei*. Mas toda perversão na representação pictórica é um testemunho dos efeitos degenerativos da queda.

Contudo, como o registro de suas palavras acima indica, a redenção em Cristo se direciona não somente à humanidade, mas também contempla a cultura, onde a criação inteira em todos os domínios da existência se coloca sob o Senhorio de Cristo. Embora haja limites na interpretação de nosso autor, já que a arte poderia refletir certo espírito da época (*zeitgeist*), isso se deve as suas leituras por apropriação, que eram leituras clássicas como dos historiadores Burckhardt (1818-1897) e Huizinga (1872-1945) Além disso, nosso autor insinua que o naturalismo parece surgir no bojo do Humanismo, algo que Runciman não concordaria, pois verificou que os motivos helênicos no ocidente se alternaram em vários períodos desde a antiguidade passando por toda idade média. Além disso, a noção de tridimensionalidade na arte como tentativa de representar a realidade

parece recuar no tempo, muito antes do período recortado por Schaeffer. Sobre isso nos diz Smith (2007);

Essa interatividade entre a imagem e quem a vê - ou que, mais exatamente, é visto por ela - não é inteiramente nova nos séculos 13-15, mesmo que não tenha sido jamais tão intensa quanto nos meios devotos e místicos dessa época. Desde os séculos 0-10, quando o Ocidente redescobre a escultura em três dimensões pelas majestades ou "estátuas-relicário" de Cristo, da Virgem ou de santos como Santa Fé de Conques, os peregrinos - monges, cavaleiros, camponeses - ficam fascinados pelo olhar (*vultus*) desses personagens celestiais que parecem descer na terra. (SMITH, 2007, p. 19).

Essas generalizações, ou limites do ponto de vista acadêmico da interpretação scheifferiana da arte, não significa que nosso autor fora incompetente ou que lhe faltou conhecimento específico, pelo contrário, sua interpretação traz a luz a trama de intertextualidades e polifonias que se inter cruzam em sua produção literária, percebemos que era leitor voraz de Jacob Burckhardt, Joan Huizinga, da longa tradição filosófica do ocidente, além de estar alinhado à teologia reformada, mais ainda, à Cosmovisão neocalvinista. Aliás, suas inferências sobre a arte e o amplo espectro da cultura, seriam resultados dessa amálgama, mas sobretudo, de sua visão de mundo distintiva, identificada com a tradição Kuyperiana.

CONCLUSÕES

Ao interrogar nossa bibliografia, sobre a problemática posta, nos atemos ao seguinte problema; o edifício teológico reformado alteraria a relação do cristão com a cultura? Se sim, como e de que forma essa cosmovisão dirige as inferências de Schaeffer sobre a cultura, principalmente suas representações sobre a arte? Nossas hipóteses em grande medida se confirmaram pois, percebemos que a partir de Abraham Kuyper e demais intelectuais alinhados sob a pecha de Neocalvinismo, uma abordagem otimista da cultura se consubstanciou, mesmo a contrapelo da doutrina da depravação total, tão cara à velha escola calvinista. Como verificamos, muito embora a tríade; criação, queda e redenção

seja o horizonte interpretativo dessa tradição, verificou-se certa ênfase na completa redenção em Cristo, incluindo a natureza, ou mais especificamente as culturas. O edifício teológico neocalvinista destaca também como corolário das premissas acima, a soberania de Cristo sobre todas as esferas. Dessa forma, em resposta a problemática posta, a relação do cristão com a cultura assume outros significados sob orientação da cosmovisão Calvinista (leia-se Kuiperiana), além disso, essa mesma orientação, dará as chaves interpretativas para Francis Schaeffer inferir sobre o amplo espectro da cultura, sobretudo, suas leituras sobre a arte pictórica.

Verificamos então que nosso autor procurou dar respostas aos problemas de seu tempo, isso o levou a considerar um mergulho histórico, percebemos parte das intertextualidades e polifonias em sua escrita. Seu objeto fora as formas do pensamento em dada temporalidade, sobretudo, dentro de um processo de longa duração que se estende dos tempos dos humanistas até aqueles, como dizia Hobsbawm (1995) desvairados anos de 1960. Assim, ele entende que esse espírito da época, seria de certo modo, o pano de fundo das artes, ou seja, as visões de mundo seriam uma forma de moldura da arte pictórica, aliás, interpretação similar à de seu amigo Rookmaaker (2015), pois haveria uma “relação entre a grande revolução cultural de nosso tempo e o espírito geral da época” (ROOKMAAKER, 2015, p. 19).

Portanto, o passado só estaria disponível em suas representações ou reminiscências, talvez aqui o termo cultura em seu sentido antropológico assumira grande importância para o autor. De fato, não há contradição nessa assertiva, porquanto, Schaeffer por seu lugar social e de fala, exalta a cultura como campo legítimo de atuação humana – sobretudo, cristã – como resposta ao mandato cultural e a operação da graça comum. A cultura, portanto, teria muito a dizer, a arte e o amplo espectro da cultura fora o *locus* privilegiado para sua investigação e estaria articulada com todas as formas e dimensões da vida, inclusive o pensamento, a estética e sobretudo a fé. Em razão do caráter sucinto desse ensaio, deixamos para futuro exame o conjunto da obra de nosso autor, para efeitos práticos, nos atemos as duas obras citadas, reconhecendo nossos limites na apropriação sempre parcial daquilo que o fundador do L’Abri fecundamente produziu.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fernando de. *Calvino e Cultura: uma abordagem histórico-teológica sob a perspectiva da doutrina da graça comum*. São Paulo: Mackenzie, 2007. Dissertação de mestrado (Ciências da Religião) pág., 113.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

DOOYEWEERD, Herman. *Raízes da Cultura Ocidental*. São Paulo: Cultura Cristã, 2015.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média: estudo sobre as formas de vida e pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KUYPER, Abraham. *Calvinismo*. São Paulo: Cultura Cristã, 2002.

_____. *Sabedoria e Prodígios*. Brasília: Editora Monergismo, 2018.

LE GOFF, Jaques. *Os intelectuais da Idade Média*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LEWIS, C. S. *A imagem descartada: para compreender a visão medieval do mundo*. São Paulo: É Realizações, 2015.

NAUGLE, David K. *Cosmovisão: a história de um conceito*. Brasília, DF: Monergismo, 2017.

PORTO, Allen Ribeiro. *Sobre o ponto de contato: Cornelius Van Til, Francis Schaeffer e a apologética pressuposicionalista*. São Paulo: Mackenzie, 2015. Dissertação de mestrado (Mestrado em Teologia) pág,169.

PRONK, Cornelis. *Neocalvinismo: uma avaliação crítica*. São Paulo: Os Puritanos, 2010.

RUNCIMAN, Steven. *A Civilização Bizantina*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1961.

SCHAEFFER, A. Francis. *A morte da razão*. São Paulo: ABU/FIEL, 2001.

_____. *Como viveremos?* São Paulo: Cultura Cristã, 2013.