



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 terríficos 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 feitura 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 Scrulton 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.