



RESENHA DO LIVRO “NOETICS OF NATURE”

POR ROCHELLE CYSNE

FOLTZ, Bruce. **The noetics of nature**: environmental philosophy and the holy beauty of the visible. New York: Fordham University Press, 2013. (Groundworks: Ecological Issues in Philosophy and Theology).

Palavras-chave: Ética ambiental; Teologia da Criação; São Máximo; Ontoteologia; Heidegger.

O magnânimo livro de Bruce Foltz, acadêmico conhecido por seus trabalhos acerca de Heidegger, tenta estabelecer uma correlação entre o modo como a Natureza foi tratada nas tradições medievais latina e bizantina e esforça-se em manifestar a profunda alteração que passou a vigorar na Baixa Idade Média Latina acerca deste tema, desfigurando o caráter apofático da Natureza do modo como fora encarada na contemplação medieval. Trata-se, no entanto, mais do que um tentame de reconstituição histórica de noções filosóficas e teológicas, ou de advogar em defesa de certa tradição cristã como não sendo responsável indireta pelo desastre ecológico, mas principalmente é um apelo para uma nova abordagem da ética ambiental, sem que ela se torne um novo tipo de ética deontológica.

A filosofia ambiental é relativamente jovem e frequentemente agiu como uma espécie de ética ambiental que nos impunha certos imperativos práticos, enfatizando a correlação entre a existência moral e o ambiente natural. Ao mesmo tempo, ela se focou em demasia em questões morais, sem apelar para algum tipo de apreciação estética ou teológica. A tese do livro de Foltz busca na verdade salientar como as apreciações estéticas e teológicas estando acopladas ao questionamento moral tornam estes imperativos não apenas mais fáceis de serem exequidos mas possuindo um apelo moral ainda mais forte e urgente.

A crença de que o discurso do dever e do imperativo moral são a resposta mais efetiva para a urgência de soluções para a crise ambiental não apenas negligencia fatores estéticos e teológicos mas parece mesmo ser contra-intuitiva. Como falar de seres sencientes inanimados possuindo direitos sem qualquer apelo a uma estética da Natureza? Dizer que a Natureza está sendo injustiçada parece ser o desdobramento de uma visão de que ela foi desfigurada ou



dessacralizada, que esta profanação é o resultado da subversão de um télos imanente à própria Natureza.

A negligência do tratamento do estético e do teológico na filosofia ambiental possuem como resultado direto uma falha persuasiva dos argumentos éticos. Para tanto, Foltz exhibe também o trabalho de Max Oelschlaeger como um dos poucos autores devotados a considerar a questão do Sagrado na Filosofia Ambiental. Ele chega mesmo a dizer que a tradição bíblica é ainda a forma mais eficaz de se escapar da catástrofe ecológica.

Ora, Foltz tenta mostrar que o discurso sobre a Natureza na América sempre foi religioso, sempre quis enfatizar a aura sagrada do meio ambiente, sem levar muito em conta uma tábua de imperativos morais enquanto deveres e obrigações. Thoreau, Emerson, Muir, Annie Dillard, Edward Abbey, Gary Snyder e Barry Lopez enfatizam aspectos estéticos e sacramentais da Natureza, sendo um bom exemplo do que Foltz expõe. Parece ser unânime a constatação de que a Natureza carrega um valor em si por uma verdade estética e espiritual fundamental.

E esta ênfase estética religiosa parece estar representada nas filosofias de Heidegger e Whitehead num topos em que os vetores da sacralidade e da beleza se interceptam. A influência romântica de Hölderlin em Heidegger parece ser tão marcante, que o filósofo cerca-se de metáforas em que a Natureza é chamada de divinamente bela e um campo de terra e céu habitados por deuses mortais. Camus nos mostra que as culturas mitopoéticas viveram de forma sustentável na terra e que foi nossa cultura secular que envergonhou-se da Natureza e virou-lhe as costas, devastando-a em poucas centenas de anos. E a questão que Foltz se faz é: se é óbvio que o estético e o sagrado deveriam fazer parte do discurso ético-ambiental porque ocorreu a omissão do óbvio?

Segundo Foltz essa exclusão do estético conecta-se ao curso da Filosofia Moderna como um todo. Kant privou a beleza de um status ontológico fora da subjetividade. Nietzsche radicalizou considerando a beleza uma ilusão salutar. Kierkegaard colocara o estético ligado ao desespero e muito abaixo do ético e do religioso. Ademais, a metafísica fora também rejeitada. Para o pensamento anglo-saxão, ela é sem sentido. Para Nietzsche, ela é um tipo de pathos, algo fraco e enervante que construiu o mundo como um fantasma em que faltam vigor e resistência.



Heidegger a rejeita enquanto onto-teologia. O problema da onto-teologia é que as questões passam a ser postas onticamente. O problema não seria falar de Deus, nem da teologia *per se*, mas em falar de um Deus fruto da razão humana, uma mera *causa sui* a quem não sentiríamos o apelo necessário para se dobrar os joelhos. A onto-teologia seria problemática por se falar de um deus ôntico, um supra-ser, cujo papel seria meramente regulador e legitimador de nossas crenças. Importante para Heidegger é que esta concepção de Deus blasfemou o Divino Deus, desnaturou a Natureza, liberando-a para um novo tipo de encantamento, tornando a metafísica o palco onde conceitos são epitomizados no escolasticismo medieval e persistindo na modernidade.

Como falar sobre a Natureza divina e bela fora da onto-teologia? E também do Deus obscuro fora dela? Heidegger parece dar pistas para o desenvolvimento posterior de uma filosofia ambiental englobando esses elementos estéticos e sagrados, sem que se abraçasse a onto-teologia. A questão é saber se isso não passaria apenas de uma opção de vida poética, na qual Deus permaneceria como inadimplente de qualquer modo. A questão que Foltz busca responder é se de fato algo aconteceu no Ocidente Medieval que significasse uma ruptura com o passado e o início de algo taxado de “moderno”, cuja elaboração tornasse a fala sobre Deus e a beleza como desacreditáveis e se este cisma tenha sido a principal causa dos problemas ambientais que vemos se descortinar até hoje. E, a partir disso, Foltz busca uma inspiração na tradição icônica do Oriente, que absorveu a Natureza como um ícone, uma janela para o sagrado.

No livro “As raízes históricas de nossa crise ecológica” de Lynn White, com nenhuma influência aparente de Heidegger, documenta o surgimento de novas tecnologias na Idade Média Ocidental, aproximadamente no século XIII, numa linguagem que se aproxima da de Heidegger em sua crítica à tecnologia. A energia eólica é “aproveitada” pela primeira vez, assim como o “poder” da água na moagem de grãos. O antigo arado é substituído por outro arado com uma lâmina gigantesca para atacar a terra com “crueldade”, e passou-se a se usar bois para arar a terra. A relação do homem com a terra foi profundamente alterada e os calendários deixaram de esboçar personificações dos meses e da Natureza, fonte de contemplação, para homens dominando a terra e extraindo-lhe toda a riqueza possível. O mundo agora era visto como um vasto reservatório de riquezas a serem exploradas.



White mostra que aparecem mudanças na sensibilidade cristã e um novo entendimento da humanidade como transcendendo a Natureza e tendo uma licença para a dominação tecnológica do ambiente natural. Muitos se apoderaram desse estudo de White como significando uma rejeição total da Cristandade em nome da ecologia. Ora, a crítica de White estaria na Cristandade Ocidental da Baixa Idade Média, àquela que Heidegger acusou de ter desnaturado e desencantado a Natureza. Ora, a tradição da piedade cristã grega concebia a Natureza como um sistema simbólico, através do qual Deus se comunicava aos homens, sendo essa concepção preferencialmente artística à científica.

Ora, no Ocidente Latino por volta do século XIII a teologia foi se tornando cada vez mais natural e menos mística e com isso a Natureza foi deixando de ser a decodificação de símbolos físicos e foi se tornando a tentativa da mente humana em decifrar o modo de operação da Natureza por meio de leis. E essa visão da Natureza como um emaranhado de símbolos físicos que precisam ser vividos hermeneuticamente dava à Natureza uma característica de ser icônica, uma janela para o sagrado, coisa que se perdeu quando ela se tornou apenas um objeto à mão, como tantos outros, pronto a ser usufruído de forma utilitária. Ora, na Cristandade Oriental as imagens divinas podem ser feitas por artistas por conta da Natureza ser fundamentalmente icônica. Nosso etnocentrismo tende a considerar o Iluminismo como uma era de esclarecimento, quando, numa perspectiva ortodoxa cristã, tratar-se-ia de chamar a luz artificial de luz verdadeira e querer opô-la à Luz do Sol.

A cristandade parecia mais unida e forte sob o Império Romano do Oriente, que mantinha-se unido enquanto a Roma do Ocidente declinava com as invasões bárbaras. O Ocidente, assolado por invasões, se torna um caso à parte e não deveria ser considerado o protótipo da Cristandade. No Leste Grego desenvolve-se uma cultura, uma teologia e uma arte sacra de sutileza e profundidade incomparáveis. Podemos dizer que até o advento da Baixa Idade Média Ocidental, no entanto, os latinos mantiveram os mesmos padrões estéticos dos gregos, mas isso vai se alterando com a noção escolástica de Natureza como uma realidade auto-subsistente que possui uma inteligibilidade própria que pode ser descortinada. O que os Ocidentais viram como uma libertação da Natureza, os Gregos viram como um desenraizamento do Criado no Incriado.

Georges Duby em sua monumental História da Arte Medieval mostra que as premissas que foram seguidas por Gregos e Latinos na arte sacra envolviam uma sede de



Deus e de mistério, uma tentativa de sintonizar o mundo com o sopro divino. Neste universo, a Natureza era uma iniciação. Mas no século XIII algo muda: há um sentido de deslumbramento e modernidade, um apelo acentuado para a riqueza material e uma valorização maior do secular. Esse tipo de mudança vai operando uma matematização da Natureza, culminando nos trabalhos de Giotto e Boccacio, que passaram a buscar na arte um realismo da Natureza que privilegiasse o observador e não o quadro observado. Quer dizer, o máximo de realismo seria buscado para dar o máximo de deleite ao observador do quadro, enquanto que na Pintura sacra era justamente a Imagem representada muito superior ao observador e uma espécie de guia e abertura importante ao observador para ele se aproximar do sagrado. Essas mudanças de representação significaram, talvez, o abandono de um mundo cortado pelo transcendente e agora à mão do cientista e do engenheiro. A Natureza não é mais símbolo de comunicação divina mas é subvertida num léxico de conquista e dominação, naquilo que Umberto Eco chamará de “teoria funcionalista da beleza”, em que a beleza se identifica ao útil. O pintor da Renascença buscava a glória, e não buscava fazer arte sacra, mas tratar de forma secular um tema que acidentalmente poderia parecer religioso. O pintor (escritor de ícones) de Constantinopla era frequentemente um monge ou freira, que para tanto precisava se engajar num regime de oração, jejum e meditação antes de iniciar um ícone e que comumente privilegiava permanecer anônimo.

São Gregório Palamas insistia sob a aparência da luz incriada na Natureza no Monte Tabor mas também para seus monges contemporâneos cantando no Monte Athos enquanto o Sol afundava sob o Mar Egeu. Enquanto isso, seu contemporâneo Guilherme de Ockam, tratava a Natureza como aquilo que pudesse ser obtido pelos seus olhos. O Iluminismo, sob a ótica do Leste, é similar à hora do crepúsculo quando a Luz se esvai e o quarto é iluminado por uma luz artificial. A Natureza não é mais icônica e agora se mede pela sua utilidade de domínio. O ícone não é apenas uma janela para o transcendente, mas um portal conceitual onde se diluem as dicotomias da aparência x realidade ou imagem x original e onde se prefigura a encarnação do Logos Eterno. Por conta da encarnação, a terra tinha restaurado seu caráter paradisíaco. Não considerar a Natureza significava um desprezo sacrílego pela criação.

O grande defensor da arte icônica foi São João Damasceno e baseou seu argumento para a santificação da matéria não apenas pelo dogma da Encarnação, mas também pela



história da Revelação no Antigo Testamento com as imagens da “sarça ardente”, “a rocha que jorrou água”, “a queda do Maná”, “o fogo de Deus que caiu sobre o altar” manifestações chamadas por Palamas como energias incriadas de Deus na Natureza. São João Damasceno enfatiza o mandamento de Deus a Moisés de reunir matérias terrenas para uma glorificação da matéria como linho fino azul, púrpura e escarlate; pelos de cabra e pele de carneiro; madeira de acácia, óleo para luz, especiarias para óleo, etc. Como Deus dignou-se a habitar a terra e se tornado matéria, a terra em si tornou-se inerentemente venerável. O maniqueísmo e o gnosticismo desprezavam a matéria e o visível, mas os cristãos sustentavam que a veneração dos ícones não poderia ser considerada idolatria, de modo que desconsiderar o terreno era também desprezar o divino.

Teologicamente a prática icônica encontra um amparo mais amplo no pensamento cosmológico de São Máximo o Confessor (século VII) e Gregório Palamas (século XIV). Máximo propõe uma contemplação natural dos “logoi” inerentes ao mundo natural. Esses logoi são singulares a cada ser criado, enquanto cada logos está contido no Logos Eterno onde eles encontram unidade, cada um servindo como uma imagem única. Um mísero arbusto oferece uma “presença misteriosa e deificante de Cristo, o Logos, no mundo”. Máximo mantém que os seres naturais estão presentes em Deus e Palamas disse que Deus não está presente na Natureza mas pode ser atualmente sentido e conhecido. Gregório dá ênfase na radicalização da Teologia Negativa que se encerra no silêncio místico e na completa incognoscibilidade de Deus, o que torna impossível qualquer onto-teologia ou qualquer especulação metafísica presunçosa. O que se conhece de Deus, seja em termos noéticos ou discursivos não é a essência absoluta, mas a atividade divina ou as energias. Disso chegamos a um acordo entre Gregório e Máximo: o que é inerente a cada entidade, seus logoi, é a energia incriada de Deus, atraindo-a para a união com o divino. Não há aqui espaço para o panteísmo romântico nem para o panenteísmo: a Natureza não deve ser entendida como Deus, nem como parte de Deus, mas como uma criação divina em que o Criador preserva uma conexão inerente... através de suas energias incriadas”.

Os escritos teológicos bizantinos são inteiramente práticos e experimentais, buscando atingir a experiência de Deus não na próxima vida, mas na vida presente: encontrar o invisível no visível, usar o silêncio ao invés da razão discursiva, com um forte apelo a um empirismo radical, numa espécie de fenomenologia apofática. A epoué desta fenomenologia seria um



por entre parênteses a “atitude natural do mundanismo convencional” em direção à predileção da alma ara o invisível, a realidade no ética manifestando-se no domínio visível.

O ícone, como toda arte sacra, apresenta o espiritual em meio ao material. É por isso que não preza pelo realismo e sim pelo simbólico. Na arte icônica, as cores, o fundo dourado, o formato dos lábios, o tamanho da cabeça, os gestos das mãos, o olhar e o nariz, tudo remete a uma realidade invisível. O ícone não é uma arte representacional, é uma presença do invisível no visível, é uma presentificação e não uma representação. Sua meta não é tornar visível o invisível, mas presentificar o invisível. Enquanto Giotto, Masaccio, Duccio e Cimabue estavam introduzindo inovações naturalistas e realistas, o Leste Grego continuou produzindo ícones sem qualquer realismo e com distorções propositais. O ícone, assim como a Encarnação, conferem alguma dignidade à matéria e ainda a santifica. A terra, quando recebeu o próprio Deus, foi toda purificada e santificada. “Do Senhor é a Terra e a sua Plenitude”, assim afirma o salmo 24,1.

As distorções anti-realistas dos ícones bizantinos não tinham como função exibir a maestria do pintor, mas em mostrar a sintonia de pessoas santas umas com as outras. Os corpos parecem flutuar-se no ar, fundindo-se no ouro etéreo do fundo que os cerca, que é a luz divina. O ícone é uma arte da transfiguração porque também ele é o sinal da presença da Graça. A Natureza não representa nada: ela manifesta algo inerentemente invisível. E é por isso que ortodoxos orientais nunca precisaram fabricar provas a priori ou a posteriori da existência de Deus: a Natureza criada e visível manifesta o Incriado e Invisível.

O ícone é uma epifania apenas para quem o aborda com devoção e piedade. Ele pode até ser chamado de arte bizantina, ou expressão da cultura bizantina, mas sua intenção é estar numa Igreja, mosteiro, casa, onde ele será venerado em momentos de oração e adoração. Ademais, ele exige reciprocidade, não sendo uma mera inspeção unilateral: o ícone é feito de modo a nos observar, independentemente de onde o observamos. Deste modo, ao encontrar o ícone, o observador se torna o observado. E também isso se passa na relação do crente com a Natureza: uma característica marcante dos homens deificados é esta perfeita simbiose com a Natureza, em que as bestas e as feras se tornam dóceis e o homem recupera a sua missão adâmica, porque ali se transfigura novamente a sua semelhança a Deus. Se há algo que mostra como nossa natureza está decaída é o caos completo que se manifesta no



exterior dos homens, fruto de uma adesão incontida a um ego concupiscente cuja maior loucura foi a de querer sujeitar e depredar o conjunto da Criação.