

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Marcus Vinicius Carnivali de Araujo

Lux Veritatis: Neoplatonismo, teoria da luz e estética gótica

Juiz de Fora

2023

Marcus Vinicius Carnivali de Araujo

Lux Veritatis: Neoplatonismo, teoria da luz e estética gótica

Dissertação apresentada ao Programa da Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Calixto.

JUIZ DE FORA

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Araujo, Marcus Vinicius Carnivali de.
Lux Veritatis : Neoplatonismo, teoria da luz e estética gótica /
Marcus Vinicius Carnivali de Araujo. -- 2023.
131 f. : il.

Orientador: Pedro Calixto
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz
de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de
Pós-Graduação em Filosofia, 2023.

1. Arquitetura. 2. Dionísio. 3. Erígena. 4. Estética. 5. Arte. I.
Calixto, Pedro, orient. II. Título.

Marcus Vinicius Carnivali de Araujo

Lux Veritatis: Neoplatonismo, teoria da luz e estética gótica

Dissertação
apresentada ao
Programa de Pós-
graduação em
Filosofia
da Universidade
Federal de Juiz de
Fora como requisito
parcial à obtenção do
título de mestre em
Filosofia. Área de
concentração:
Filosofia.

Aprovada em 28 de setembro de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof(a) Dr(a) Pedro Calixto - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof(a) Dr(a) Luciano Caldas Camerino

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof(a) Dr(a) Andrea Cachel

Universidade Estadual de Londrina

Prof(a) Dr(a) Vanessa Beatriz Bortulucce

Centro Universitário Assunção

Juiz de Fora, 31/08/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Calixto Ferreira Filho, Coordenador(a) em exercício**, em 02/10/2023, às 09:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andrea Cachel, Usuário Externo**, em 02/10/2023, às 14:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vanessa Beatriz Bortulucce, Usuário Externo**, em 03/10/2023, às 11:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciano Caldas Camerino, Professor(a)**, em 04/10/2023, às 13:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-UJf (www2.ujf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1445001** e o código CRC **4BAA18AF**.

AGRADECIMENTOS

Um trabalho de pesquisa nunca se faz sozinho, e certamente não teria sido possível concluir esse projeto sem o apoio de muitas pessoas, das quais sem dúvidas sou grato pelo suporte que me proporcionaram. Devo agradecer ao Pedro, meu orientador, que foi durante todo esse projeto um mentor de uma gentileza e amizade únicas. Agradeço aos meus irmãos que estiveram ao meu lado durante esse e tantos outros momentos da vida e compartilharam comigo as alegrias dessa conquista, e ao meu pai pelo suporte nesse trajeto. Também a minha mãe, que carregarei sempre na lembrança e que me ensinou o que é a gentileza e carinho. Preciso agradecer também aos demais professores do departamento de filosofia da UFJF, cujos nomes são muitos para acrescentar aqui, mas que contribuíram, cada um em seu campo de conhecimento, em todo o meu processo de formação acadêmica e também aos demais funcionários da universidade que estiveram lá mantendo esse espaço funcionando. Também sou grato ao financiamento pela bolsa CAPES que me permitiu me dedicar totalmente ao trabalho de pesquisa. E por fim, agradecer aos meus amigos, colegas e companheiros de curso, que estiveram ao meu lado nessa jornada. E como não poderia deixar de ser, um agradecimento simbólico, pois é preciso agradecer à Filosofia, que me faz crescer a cada dia não só como profissional, mas como ser humano.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

RESUMO

O presente trabalho parte da intenção de demonstrar como a filosofia e a arte se relacionam de maneiras muito mais amplas que uma simples relação de análise/objeto. A filosofia pode inspirar e sustentar uma produção artística, assim como a arte pode ser uma manifestação sensível da filosofia. Nesse contexto, o evento do nascimento do Gótico em St. Denis se apresenta como um objeto de estudo ideal. As ideias de teofania, inefabilidade do Princípio e metafísica da Luz desenvolvidas na filosofia inspiram e se manifestam através da arquitetura Gótica. Para demonstrar isso vamos compreender a fundo essa base filosófica utilizando os cinco livros do *Periphyseon* de João Escoto Erígena e as obras do *Corpus Dionysiacum* de Dionísio Areopagita, utilizaremos também os próprios relatos deixados por Suger e demais obras dos mais diversos campos que se relacionam com a questão (como filosofia, artes, arquitetura e história). Analisaremos o Gótico demonstrando como esses conceitos se manifestam na arte não como mera coincidência, mas como fundamento. A relação entre os vitrais e a luz enquanto manifestação do Princípio será o ponto chave na compreensão dessa relação entre arte e filosofia. Dessa forma, buscaremos construir uma demonstração sólida de como o Gótico como conhecemos só é possível a partir da sua inspiração filosófica.

Palavras-chave: Arquitetura. Dionísio. Erígena. Estética. Arte.

ABSTRACT

The present work aims to demonstrate how philosophy and art are related in ways that go far beyond the simple analysis/object relationship. Philosophy can inspire and sustain artistic production, just as art can be a manifestation of philosophy through the sensitive. In this context, the event of the birth of Gothic in St. Denis presents himself as our ideal study subject. The ideas of theophany, ineffability of the Principle and metaphysics of Light, developed in the philosophy, inspire and manifest themselves through the Gothic. To demonstrate our thesis, we will seek to understand in depth this philosophical basis using the five books of *Periphyseon*, by John Scotus Eriugena, and the works of the *Corpus Dionysiacum*, by Dionysius the Areopagite, we will also use the reports left by Suger and other works from the most diverse fields of knowledge that are related to the issue (philosophy, arts, architecture and history). We will analyze the Gothic, demonstrating how these concepts are manifested in art not as mere coincidence, but as a foundation. The relationship between the stained glass and light as a manifestation of the Principle will be the key point in understanding this relationship between art and philosophy. In this way, we seek to build a solid demonstration of how the Gothic as we know it is only possible on the basis of its philosophy inspiration.

Keywords: Architecture. Dionysius. Eriugena. Aesthetic. Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 - Arco abaulado. Fotografia do portal ocidental da catedral de Autun.....	71
Imagem 2 - Arco ogival. Fotografia do portal central da fachada ocidental de Notre-Dame em Paris.....	71
Imagem 3 - Lateral e ala do cruzeiro da catedral de Pisa (Românico).....	73
Imagem 4 - Igreja de São Martinho (Românico).....	73
Imagem 5 - Ilustração de St. Denis com a fachada original.....	95
Imagem 6 - Imagem de St. Denis como se encontra atualmente (sem uma das torres).....	95
Imagem 7 - Planta da cabeceira da abadia de Saint-Denis.....	106
Imagem 8 - Cabeceira da abadia de Saint-Denis.....	106
Imagem 9 - Luz dos vitrais refletida.....	109
Imagem 10 - Luz dos vitrais na cabeceira.....	109
Imagem 11- Vitrais iluminados.....	116
Imagem 12 - Suger representado no vitral da Árvore de Jessé em St. Denis.....	116
Imagem 13 – Rosácea.....	121
Imagem 14 – Vitrais.....	121

SUMÁRIO

Introdução	9
Parte I. A transcendência da divindade e a experiência estética como anagogia	15
1.1. Dionísio: A fundamentação do Deus além-ser na filosofia cristã medieval e a inspiração para a Basílica de St. Denis.....	16
1.2. Erígena: O Princípio transracional e transcategorial.....	26
Parte II. Teofania, sensibilidade e metafísica da luz	40
2.1. A metafísica da luz e o mundo como teofania.....	41
2.2. O sensível como instrumento do processo anagógico até o Princípio inefável.....	51
Parte III. A arte como expressão	66
3.1. Do Românico ao Gótico: Uma breve história.....	67
3.2. A questão do ornamento: como o <i>Corpus Dionysiacum</i> embasa Suger diante do debate sobre o sensível.....	74
3.3. Suger e a reforma de St. Denis: o nascimento do Gótico.....	92
3.4. Os vitrais: a luz na arquitetura Gótica.....	105
Conclusão	123
Referências	128

INTRODUÇÃO

O presente trabalho nasce do interesse em compreender como filosofia e arte se relacionam, não somente da perspectiva de uma análise filosófica sobre a arte, como normalmente o faz o campo da filosofia estética, mas de ir além e observar se é possível uma relação de troca direta entre os dois campos, sem nunca abandonar o viés filosófico de pesquisa. É no contexto desse ponto de busca que o momento histórico do nascimento do Gótico em St. Denis se apresenta como objeto de trabalho. Nele vamos encontrar uma coligação entre filosofia e arte que vai culminar num dos estilos arquitetônicos mais marcantes do período medieval¹. Portanto vamos ter como ponto central de estudo a relação entre arte e a filosofia no período, nos focando especificamente no nascimento do Gótico e nas correntes filosóficas que estarão diretamente relacionados a ele. Faz-se importante destacar que não pretendemos fazer aqui somente um estudo histórico do processo, mas sim uma análise filosófica sobre ele. Vamos buscar compreender a fundo as correntes filosóficas do contexto em questão, para, a partir disso, indicarmos e refletirmos sobre como elas são manifestas na obra artística.

Nosso ponto de partida se dá pela constatação de como parte do movimento filosófico classificado como neoplatonismo medieval, em especial aquele baseado nas obras de Dionísio Areopagita², tem na estética e na percepção sensível uma ferramenta para lidar com a

1 Tem-se ciência de que quando falamos em filosofia medieval um problema temporal nos é imposto, afinal, como querer definir como uma única corrente tudo o que foi produzido em aproximadamente mil anos de história? Considerando o início do período que consolidou-se chamar historicamente por Idade Média com a queda do Império Romano em 476 e seu fim por volta dos séculos XV e XVI onde se tem início o movimento denominado de Renascença. (Para mais informações sobre vide Peterson, 1981, p. 21). O importante aqui, ao se apontar essa dimensão histórica do período é indicar como na nossa pesquisa se faz essencial a aplicação de um recorte temático que deixe bem claro sobre o que buscamos abordar.

2 Sobre a escolha por me referir ao autor como Dionísio Areopagita, suprimindo o “pseudo”: É comum se referir ao filósofo medieval como Pseudo-Dionísio, de forma mesmo que bem-intencionada, a fim de evitar uma confusão entre ele e o seu antecessor ateniense, entretanto o uso do termo “pseudo” pode carregar também uma conotação pejorativa que indique falso, ou que atribua alguma má fé por parte do autor, como se o mesmo tivesse a intenção de se passar por outra pessoa, sendo não um autor legítimo, mas um “pseudo”. Buscamos evitar essa possível interpretação aqui, portanto é feita a escolha de nos referirmos a ele utilizando o nome que o próprio autor adotou para si. Sobre isso, reforço com dois argumentos de Bento Silva Santos em sua introdução para a tradução da obra *Dos nomes divinos*: “Mesmo que se multipliquem as hipóteses sobre a identidade do autor do *corpus*, este afã de identificação cientificista não respeita o anonimato como mais fecundo para o pensamento que se deixa inspirar pela teologia do *corpus* e ignora o fato de que o problema da autoria não foi vivido pelo escritor com a intensidade crítica dos estudos modernos” (Areopagita, 2004, p. 23) e “Não seria mais justo falar, antes, de um *neo*-Dionísio Areopagita do que de um *pseudo*-Dionísio Areopagita?”

complexa problemática acerca do conhecimento. Problemática essa que é introduzida pela constatação dos limites da racionalidade e do intelecto diante da conceituação de um Princípio (Deus) que não pode ser propriamente definido ou totalmente conhecido. Ou seja, uma problemática epistemológica de raiz metafísica (ao se pensar os limites da capacidade humana sobre o conhecimento da Verdade enquanto fundamento) que vai culminar num panorama estético e sensível. É nesse quadro que temos o Gótico como peça central, pois será nele que, inspirado por conceitos da filosofia dionisíaca como a metafísica da luz, ocorrerá aquilo que chamaremos de teoria filosófica ganhando corpo material a partir da arte.

Será a partir dessas constatações que problemáticas importantes para a nossa pesquisa serão levantadas, tanto para compreender a filosofia no Gótico como também para compreender a filosofia que vai lhe dar esse fundamento. Desta forma questões filosóficas e estéticas, como as seguintes, vão basear nossa pesquisa: é realmente possível pensar que a partir de um discurso puramente racional se pode atingir a Verdade enquanto fundamento? Será que a atividade filosófica se resume apenas em um discurso apofântico pautado pelos conceitos de verdadeiro e falso? Se as duas afirmações são tomadas como falsas, como então se pensar em uma expressão desse Fundamento que a pura razão não abarca, nem mesmo enquanto verdadeiro ou falso? A filosofia por si só se basta ou a arte tem um papel a exercer nesse processo? Se sim, de que forma? Como o Gótico corporifica esses conceitos filosóficos? Trata-se de uma relação direta ou simples coincidência? Essas questões vão transcorrer todos os capítulos da pesquisa que realizamos aqui.

Em síntese, portanto, o nosso objetivo será o de demonstrar como a corrente filosófica de influência neoplatônica medieval, a partir de nomes como Dionísio Areopagita e João Escoto Erígena³, serviu de inspiração artística para o desenvolvimento da arquitetura Gótica e

(Areopagita, 2004, p. 26)

³ A escolha por abordar a questão do pensamento neoplatônico medieval que inspirou o Gótico sob a perspectiva de Dionísio Areopagita e Escoto Erígena não se dá por acaso. Dionísio, como demonstraremos mais adiante, é a raiz de toda a inspiração para o Gótico, está no seu *Corpus Dionysiacum* a base da inspiração filosófica para a obra estética de Suger. Já Escoto Erígena entra aqui por ser o filósofo de sua época que melhor compreende e desenvolve o pensamento de Areopagita, principalmente com relação às questões que nos serão centrais aqui, como a metafísica da luz, a inefabilidade, a manifestação divina, entre outras. Além disso, é dele a principal tradução (tradução e comentários) sobre o *Corpus Dionysiacum* em sua época. Sobre a importância que Erígena tem no trato medieval do trabalho de Dionísio, Otto Von Simson destaca: “Tinha já sido feita uma tradução dos escritos dionisíacos, com indiferente sucesso, sob a supervisão e direção do seu biógrafo, Hilduin. Uma geração mais tarde, o imperador Carlos o Calvo persuadiu o irlandês, Johannes Scotus Erígena, que vivia na sua corte, a empreender uma nova tradução. Erígena era um homem de gênio, porventura o maior espírito da sua época. Não só realizou a tradução mas acrescentou um comentário e eventualmente desenvolveu, com base no Pseudo-Areopagita, um sistema metafísico próprio. Foi

para o uso da estética como ferramenta não só de ornamento, mas de elevação. O que se buscará aqui é apresentar como a constatação da impossibilidade de se conhecer diretamente Deus e as essências da criação servem não como estímulo ao silenciamento, mas ao contrário, de incentivo a busca por aproximação e conjectura sobre essas questões através de outras maneiras que não só a pura racionalidade. Sendo assim uma corrente que abre espaço e valoriza o sensível e dessa forma possibilita o reconhecimento da experiência estética, não como algo secundário ou enganoso, mas como uma base, um ponto de partida, para se buscar aquilo que não se pode propriamente definir.

Estabelecido o nosso campo de estudo se faz necessário agora apresentar como essa pesquisa vai se discorrer. Para tal, inspirado em nosso objeto de estudo, vai se buscar construir o presente texto de uma maneira que se assemelha à construção de uma catedral. Primeiramente é preciso que se estabeleça uma base firme, uma fundação sólida onde nossa estrutura será estabelecida. Por isso, no primeiro capítulo, adentraremos na filosofia que, segundo a tese que trabalhamos aqui, inspira e sustenta o nascimento do Gótico. Nesse capítulo vamos introduzir e esclarecer o principal ponto de base dos filósofos medievais que trabalharemos ao longo da pesquisa, a saber, a ideia de um Fundamento que não pode ser conhecido, ou seja, a concepção de uma divindade infinitamente inefável em Erígena e Dionísio Areopagita. Compreender e fundamentar esse pensamento é essencial, pois será ele que abrirá as portas para a entrada da sensibilidade através da teofania, bem como na formulação da teoria da luz, tão cara à simbologia dos vitrais no Gótico. É portanto o princípio natural, ou a base na nossa metáfora arquitetônica, para a compreensão do que estamos trabalhando aqui. Afinal, é a partir da constatação da impossibilidade de se conhecer propriamente o Princípio Fundador (Deus), somada a tentativa de se evitar cair num silenciamento sobre o divino⁴, que se abre espaço para a ideia de se buscar esse Fundamento a partir daquilo que conseguimos acessar mais propriamente, a saber, a partir da natureza sensível. E será nessa abertura à sensibilidade que a arte entrará como forma de teofania,

principalmente devido a Erígena, e segundo a sua perspectiva, que se deu o subsequente renascimento do pensamento dionisino” (Simson, 1991, p. 95). Além disso, o autor também aponta como a autoridade de Erígena sobre o texto dionisiaco era respeitada por Suger: “O tema de Suger, no entanto, era inteiramente discernível para os seus contemporâneos. Torna-se-nos igualmente inteligível logo que olhemos para a obra do teólogo em quem Suger confiava como tradutor e intérprete do *Corpus areopagiticum*, isto é, Johannes Scotus Erigena” (Simson, 1991, p. 108).

4 Entendido aqui como uma postura que suspende o discurso sobre o metafísico voltado à compreensão de Deus. Pois conforme demonstraremos em nenhum desses autores a constatação de que não se pode conhecer Deus em sua totalidade leva a um desincentivo com relação a buscar compreendê-lo e acessá-lo mesmo que de forma incompleta e inconclusiva, ou seja, conjectural.

como ferramenta de elevação a partir do sensível. Será a partir desse capítulo que todo o resto se fundamentará.

Colocada a nossa base podemos então partir para a construção da nossa estrutura, estabelecendo os pilares e as paredes que sustentarão e darão forma à nossa obra, o nosso esqueleto estrutural. Será no segundo capítulo que trataremos mais a fundo a teoria da luz, a teofania e a sensibilidade. Será esse o tripé para a manifestação estética da teoria filosófica: A luz sensível como símbolo⁵ da Luz Verdadeira, ou Luz da Verdade, da manifestação divina na criação; a teofania a partir do mundo identificado como encarnação do Princípio e, por fim, a abertura ao sensível que, como porta de acesso à luz material e ao mundo sensível, se torna o princípio, através da anagogia, para a elevação até o inatingível. Como indicamos acima, a compreensão desses tópicos só é possível a partir da compreensão do que foi estabelecido no capítulo anterior, e será a partir deles que será edificada a postura estética, que é o coração de nossa pesquisa.

Coração esse que ganhará corpo no nosso terceiro capítulo, que seguindo nossa analogia, serão os vitrais, as pinturas, e todo o acabamento de nossa catedral metafórica, estruturas que só são possíveis de serem erguidas porque se dão sobre uma base sólida e se apoiam num esqueleto firme. Será aqui que trataremos como a partir dessa base Suger edificará o Gótico em St. Denis, e demonstraremos como a teoria filosófica ganha corpo na experiência estética através da metafísica da luz, da teofania e da sensibilidade. Primeiramente vamos apresentar o Gótico ao leitor. Trata-se de um movimento breve, mas importante para contextualizar sobre o estilo artístico que analisaremos filosoficamente. Posta

⁵ Como destaca Otto Von Simson, a relação do medieval com a questão simbólica é muito mais profunda do que nossa visão moderna pode presumir à primeira vista: “Para nós, o símbolo é uma imagem que investe a realidade física de significado poético. Para o homem medieval, o mundo físico tal como o entendemos apenas tinha realidade enquanto símbolo. Mas mesmo o termo 'símbolo' está deturpado. Para nós, o símbolo é a criação subjectiva da fantasia poética; para o homem medieval, aquilo a que poderíamos chamar símbolo é a única definição objectivamente válida da realidade. Nós consideramo-lo necessário para suprimir o instinto simbólico se procurarmos entender o mundo tal como ele é, mais do que como parece ser. O homem medieval concebia o instinto simbólico como o único guia em que podia confiar para uma tal compreensão. Maximus o *Confessor* [...] define com efeito aquilo a que chama ‘visão simbólica’ como a capacidade para apreender nos objectos de percepção sensível a realidade invisível do inteligível que lhes está subjacente. [...] A mente moderna libertou o símbolo, a imagem, de todas as amarras metafísicas; [...] A idade Média concebia a beleza como o ‘splendor veritatis’, o esplendor da verdade; ela concebia a imagem não como uma ilusão, mas como uma revelação.” (Simson, 1991, pp. 20-21). O símbolo está muito além de uma simples relação de representação e mais próxima de um ato de manifestação. Compreender essa dimensão do símbolo é essencial para compreender o trabalho que realizaremos aqui e por isso retomaremos novamente mais a fundo nessa questão relacionando-a com a ideia de teofania e anagogia pela beleza ao longo do texto.

essa introdução, demonstraremos como essa abertura para o sensível não se dá de forma tranquila, despertando debates filosóficos e teológicos sobre o valor do ornamento, mostraremos também o papel central dos vitrais, uma das principais marcas da arquitetura Gótica, e como eles se inspiram fundamentalmente na base teórica que construímos anteriormente⁶.

Por fim, cabe esclarecer uma questão relevante sobre as bases da nossa pesquisa aqui desenvolvida com respeito ao seu interesse filosófico. O constante uso do termo Deus ao longo da obra poderia causar uma impressão equivocada, inclusive um equívoco comum quando se trata de filosofia medieval, de que estamos diante de uma abordagem mais teológica do que filosófica. Além disso, o foco sobre a abordagem estética e arquitetônica como centro da nossa pesquisa, poderia também causar a impressão de que o texto se inclina mais a falar sobre arte do que sobre filosofia, o que também trata-se de uma impressão errônea. Quando autores como João Escoto Erígena se debruçam sobre os limites de se definir propriamente Deus, não se trata de uma questão puramente teologia, mas sim de uma reflexão sobre algumas das questões mais fundamentais da filosofia: a capacidade humana de conhecer, os limites da racionalidade e o Princípio. Trata-se de uma abordagem que busca questionar se nos é possível conhecer a essência das coisas e se debruçar sobre essa questão é pensar sobre como se pode conjecturar sobre conceitos que escapam ao nosso alcance direto. Deus aqui é um termo mais próximo ao contexto cristão para se referir ao Princípio Fundador, à fonte das Essências, ao Uno. Trata-se portanto de um tema profundamente filosófico desde sua raiz até seus resultados. Dessa forma, ao longo do texto vamos ora utilizar o termo Princípio, ora o termo Deus, na medida em que acharmos mais adequado ao contexto, mas em ambas as formas buscamos aqui nos referir a esse Princípio Fundador. Quanto à segunda questão, acerca do foco na arte, trata-se justamente de um dos objetivos principais desta pesquisa demonstrar como a arte não é algo apartado da produção filosófica, mas ao contrário, de que é possível encontrar, ao se ver mais a fundo uma produção artística monumental como a Basílica de St. Denis, uma raiz e inspiração profundamente filosófica. De demonstrar, a partir da prática de Suger e da teoria desses filósofos, como a experiência estética pode também ser filosófica. Sobre como ao nos colocarmos diante de uma produção artística

⁶ Como destaca Marcel Albert: “Sob a influência de Pseudodionísio, o Areopagita, Suger, no século XII, via na luz deslumbrante dos vitrais a mais bela manifestação da divindade, Guillaume Durand no século XIII desenvolveu este pensamento: ‘Os vitrais são escrituras divinas que derramam a claridade do verdadeiro sol, isto é, de Deus, na igreja, ou seja, no coração dos fiéis, iluminando-os.’” (Albert, 1983, p. 114)

podemos a partir dela inferir sobre aquilo que ultrapassa a sua própria materialidade. Afinal, “A ideia ou intenção metafísica não é, no que diz respeito à arte, um acréscimo subsequente, um acidente supérfluo ou mesmo enganoso, mas é o elemento criativo e a força motriz da própria arte” (Beierwaltes, 1998, p. 131. Tradução nossa do italiano).

PARTE - I

A TRANSCENDÊNCIA DA DIVINDADE E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO ANAGOGIA

O conceito de teofania, ou seja, a manifestação da natureza divina mesmo que parcialmente na criação, e de anagogia, ou seja, a elevação a partir da contemplação dessa natureza, são duas concepções imprescindíveis para compreender como a experiência estética será tomada como parte fundamental na elevação do homem ao conhecimento conjectural sobre o Princípio. Mas antes de articularmos esses conceitos será preciso estabelecer as bases filosóficas que levam às noções de que, primeiro, só é possível desenvolver um conhecimento conjectural sobre a natureza do Princípio e, segundo, que esse conhecimento se desenvolve a partir desse movimento anagógico e não pela via da razão pura aplicada na conjectura. Afinal, será a partir disso que poderemos refletir sobre problemáticas importantes que apontamos na introdução desse trabalho, como por exemplo: é possível que um discurso puramente racional seja capaz de atingir a Verdade enquanto fundamento? Quais os limites disso? A atividade filosófica se resume apenas a um discurso apofântico pautado pelos conceitos de verdadeiro e falso?

Fica claro portanto a importância de se solidificar essa base no presente capítulo. Será dessa maneira que vamos estabelecer aqui o primeiro passo para a compreensão do porquê Suger, o abade responsável pelo nascimento do Gótico em St. Denis, poderá fundamentar a partir de Dionísio Areopagita e João Escoto Erígena as bases filosófico/teológicas para a experiência estética Gótica como algo que transcende o simples ornamento.

A partir da constatação do Fundamento (Deus) como “nada”, onde esse “nada” não é predicado num sentido de privação ou ausência, mas sim num sentido de transcendência, de um além do ser⁷, será preparado o campo para compreender como a experiência estética será construída como forma de contemplação por aproximação e manifestação desse princípio que está além de qualquer percepção racional. Manifestação aqui, no sentido de ter na materialidade um símbolo que indica ao metafísico, um movimento que a partir do

⁷ Conforme aponta Beierwaltes: “‘Deus é nada’ significa sobretudo a ‘negação e ausência de qualquer ser e de qualquer substância’ Nele; ‘Deus é nada’ implica também expressar o fato de que Ele não é um ente determinado, circunscritível-e-delimitável, e, portanto, não pode haver nenhum ‘algo’ determinado. Enquanto Supra-essencial ou Supra-ser (*superessentialis*), Ele é absolutamente *ele mesmo* [...]” (Beierwaltes, 1998, p. 132. Tradução nossa do Italiano)

arrebatamento sensível eleva a mente (anagogia) para aquilo que se situa além da sua compreensão racional, ao “nada por excelência”. Com isso em mente, o objetivo neste primeiro capítulo será o de buscar estabelecer justamente essa base de pensamento que fundamenta essa noção de um princípio que “não é”.

Essa construção de um pensamento que articula uma definição tão própria do absoluto divino será aqui apresentada através dos dois principais nomes relacionados ao tema no que diz respeito ao Gótico, os já supracitados, João Escoto Erígena e Dionísio Areopagita. Dessa forma, demonstraremos o que é essa conceituação negativa de Deus com o objetivo de apresentar as influências que esse pensamento exercerá na conceituação estética que permitirá embasar a arquitetura e as demais formulações artísticas que serão apresentadas nos capítulos seguintes.

1.1. DIONÍSIO: A FUNDAMENTAÇÃO DO DEUS ALÉM-SER NA FILOSOFIA CRISTÃ MEDIEVAL E A INSPIRAÇÃO PARA A BASÍLICA DE ST. DENIS

Para introduzir propriamente o presente capítulo dedicado a constatação da impossibilidade de categorização do Princípio vamos iniciá-lo apresentando como essa questão se dá na obra de Dionísio Areopagita. Afinal, sendo ele um autor que será citado frequentemente ao longo desse texto como fonte de inspiração para Erígena do que chamamos de teologia negativa, faz-se necessário nesse capítulo, onde buscamos fundamentar as bases do pensamento que define o Princípio como “não sendo”, dedicar um tópico para nos aprofundarmos a respeito do pensamento de Dionísio Areopagita. E não só isso, visto que a principal inspiração de Suger na elaboração da arquitetura Gótica foram as obras de Dionísio, é importante para a nossa pesquisa fazer uma breve, porém indispensável, passagem pelo pensamento dionisíaco a fim de “preparar o terreno” para a questão do Gótico, tema central do nosso estudo, a ser trabalhado no capítulo 3 desta obra.

Faremos uso de obras de Dionísio que são parte do chamado *Corpus Dionysiacum*⁸, selecionadas e utilizadas, tanto aqui como no capítulo seguinte, por sua relação com o tema que trabalhamos. São elas: *A Teologia Mística*, *Dos Nomes Divinos* e *A Hierarquia Celeste*. As três escolhas serão justificadas ao longo do texto conforme relacionarmos o seu conteúdo com as questões que abordamos em nossa pesquisa.

⁸ Conjunto de textos de Dionísio que é composto pelas obras: *A Hierarquia Eclesiástica*, *A Hierarquia Celeste*, *A Teologia Mística*, *Dos nomes Divinos* e mais dez epístolas. Sobre isso, vide a Introdução à tradução da obra *Dos nomes divinos* por Bento Silva Santos, especialmente o tópico “*I. O Corpus Dionysiacum*” a partir da página 22.

Primeiramente, cabe aqui uma breve passagem na complicada questão da identidade do autor dessas obras. Por mais que isso possa inicialmente soar como um fator secundário, demonstraremos como essa identificação equivocada serve para dar mais força a recepção do texto de Dionísio em St. Denis e, conseqüentemente, como isso se relaciona diretamente com nossa tese. Portanto, não temos aqui a intenção de entrar na questão da identificação de quem foi o autor das obras⁹, afinal, trata-se de um problema complexo¹⁰, o que se sabe é que provavelmente foi alguém que viveu entre os séculos V e VI em Atenas¹¹. A questão da identidade só nos é importante no que diz respeito à confusão com seus homônimos e em como isso afetou a maneira que sua obra foi tratada ao longo dos anos, principalmente na basílica de St. Denis. Conforme Carvalho nos diz:

O caso dionisiaco, no Ocidente, explica-se em poucas palavras. O abade de São Dinis, na França, Hilduíno (séc. IX), escreveu uma biografia do autor do *Corpus dionysiacum* [...] em que o identificava com um certo Dinis que no Areópago da cidade de Atenas ouvira o próprio São Paulo, convertendo-se de seguida (Act. 17, 16 - 34), e acabando os seus dias como mártir em Paris (PL 16, 23). (Na verdade, o fantasioso Dionísio, além de nos *Nomes Divinos* se remeter a São Paulo, endereçara uma das suas cartas ao apóstolo São João e, noutra, afirmava ser contemporâneo da morte de Cristo) (Areopagita¹², 2015, p. 27).

9 Para tal sugerimos a leitura do Prefácio de Marcos Martinho dos Santos à tradução da obra *Dos nomes divinos* por Bento Silva Santos, que trata brevemente sobre a questão dos diferentes interesses e debates que envolveram a identidade do autor, especialmente no tópico “5. da razão e da autoridade das posições” a partir da página 18. Também Mário Santiago de Carvalho no estudo complementar à tradução de Pseudo Dionísio Areopagita: Teologia Mística, principalmente o Capítulo 1: “O ‘caso’ dionisiaco” a partir da página 27.

10 Conforme aponta Carvalho: “A falar verdade, a identificação deste autor permanece ou envolta num mito ou num programa em relação ao qual os investigadores pouco podem fazer, no sentido de nele serem capazes de avançar.” (Areopagita, 2015, p. 27). Sobre isso vide também o estudo complementar de Mário Santiago de Carvalho na tradução de Pseudo Dionísio Areopagita: Teologia Mística, principalmente o Capítulo 6: “O enigma do Aeropágio” a partir da página 70.

11 Conforme aponta Carvalho: “[...] o autor do *Corpus dionysiacum* não poderia, de facto, ter vivido no primeiro século da nossa era, mas só nos finais do século V ou princípios do VI, talvez em Atenas. Embora muitos estudiosos, desde cedo (e já durante a própria idade Média, como no caso de Abelardo), suspeitassem daquela identificação, só a erudição histórica e filológica do século XIX pôde acabar definitivamente com o mito” (Areopagita, 2015, p. 29).

12 Observação: A referida obra que citamos aqui é a tradução comentada sobre os textos de Dionísio, por essa razão apesar de se tratar de um comentário de Carvalho, na indicação de referência optamos por incluir apenas o nome de Areopagita, visto que não se trata de uma obra dos dois autores, mas sim de um texto traduzido com comentários posteriores. Esse tipo de citação ocorrerá com frequência, não somente para essa obra mas para outras traduções comentadas presentes no nosso texto (principalmente na tradução das obras de Suger por Panofsky). Para evitar confusão sobre o autor da respectiva fala (se é o autor da obra ou um comentário do tradutor) indicaremos antes da citação (como fizemos aqui) quando for um comentário do tradutor.

O que o autor nos mostra no trecho é que no período aparentemente ocorreu uma confusão entre três personagens que atendiam pelo nome Dionísio: (1) o Dionísio juiz do Areópago, convertido por Paulo diante do altar ao Deus desconhecido em Atenas¹³, conforme descrito no *Atos dos Apóstolos 17:34*¹⁴, personagem do qual o autor das obras assume o nome propositadamente; (2) o mártir decapitado São Dionísio, ao qual a basílica de St. Denis é dedicada, que parece ser uma confusão particularmente feita pelo abade Hilduíno¹⁵ da basílica; (3) o Dionísio autor dos textos em questão, que passou a receber posteriormente a alcunha de Pseudo-Dionísio¹⁶. A bem da verdade, a questão da identidade entre os homônimos não era um assunto de pacífica concordância. Abelardo, por exemplo, teve sérios problemas ao defender posições muito polêmicas para a época nesse debate¹⁷. Mas para além disso, essa confusão contribuiu para que seus textos recebessem uma importância provavelmente muito maior do que receberiam caso ele tivesse sido identificado logo de início como um autor dos séculos V ou VI¹⁸. Afinal a identificação dos textos com nomes tão importantes para St. Denis

13 Sobre isso vide o Prefácio de Marcos Martinho dos Santos à tradução da obra *Dos nomes divinos* por Bento Silva Santos, especialmente o tópico “1. do juiz do areópago” a partir da página 11.

14 “Todavia, alguns homens aderiram a ele e creram: entre eles, Dionísio, o areopagita, e uma mulher chamada Dâmaris; e com eles ainda outros” (Ato, 17,34)

15 Sobre isso vide o Prefácio de Marcos Martinho dos Santos na tradução da obra *Dos nomes divinos* por Bento Silva Santos, especialmente o tópico “3. do mártir de Montmartre” a partir da página 13. Quanto a Erígena, que foi responsável por uma tradução posterior à de Hilduíno das obras de Dionísio, ele parece, segundo Santos, identificar o autor apenas com o (1) e não com o (2) (Sobre isso vide o Prefácio de Marcos Martinho dos Santos à tradução da obra *Dos nomes divinos* por Bento Silva Santos, especialmente o tópico “5. da razão e da autoridade das posições” a partir da página 18). É difícil saber a verdadeira opinião de Erígena sobre essa questão pois, apesar dos argumentos levantados por Santos, em uma passagem do Livro I do *Periphyseon* (521B) Erígena se refere ao autor da *Hierarquia Celeste* como São Dionísio.

16 Sobre o uso do nome Dionísio pelo autor e a problemática do termo “pseudo” e sobre como a escolha do uso do pseudônimo não necessariamente implica um ato de má fé ou falsidade por parte dele, vide a Introdução à tradução da obra *Dos nomes divinos* por Bento Silva Santos, no tópico “I. O *Corpus Dionysiacum*” especialmente a partir da página 26.

17 Conforme aponta Panofsky na sua Introdução à tradução de Suger: “Após os eventos cruéis que arruinaram sua vida, ele encontrou refúgio em St. Denis durante a alegre e ineficiente administração do abade Adam. Logo Abelardo se entregou ao criticismo que, justificado ou não, raramente fazia cativar um recém chegado em uma comunidade estabelecida, e finalmente ele ‘ironicamente’ anunciou uma descoberta que, do ponto de vista de St. Denis equivalia a *lesemajeste*: ele havia encontrado uma passagem em Bede segundo a qual o santo titular da abadia não era a mesma pessoa que o famoso Dionísio Areopagita mencionando no *Acts of the Apostles* e tido como sendo o primeiro bispo de Atenas, mas sendo idêntico ao mais recente e menos famosos Dionísio de Corinto. Abelardo foi acusado de traidor da Coroa, foi jogado na prisão, conseguiu escapar, e buscou abrigo no território de Thibaut Blois. Esse era o estado das coisas quando Suger se tornou o sucessor de Adam [...]” (Suger, 1979, p. 17. Tradução nossa do inglês). Observação: Trata-se aqui do mesmo caso de uma tradução comentada que destacamos anteriormente na obra de Dionísio traduzida e comentada por Carvalho, sendo agora uma obra de Suger traduzida e comentada por Panofsky.

18 Essa identificação da autoria dos textos como sendo possivelmente do mártir Dionísio foi o que, em primeiro lugar, tornou a abadia de St. Denis o destino óbvio para receber o *Corpus dionysiacum*

dava a eles um status quase que de relíquias¹⁹ e, conforme vamos demonstrar mais detalhadamente no terceiro capítulo da presente pesquisa, foi esse peso histórico atribuído a eles que permitiu a Suger se respaldar nos mesmos para se defender das críticas do abade Bernardo (abade no período e futuro santo católico) e justificar sua posição ao defender um estilo arquitetônico polêmico para o seu tempo, além é claro de ter ele mesmo se inspirado nessas obras que gozavam de tamanho prestígio.

Tomada essa breve contextualização da recepção da obra dionisíaca o que nos importa agora será apresentar como se dá a sua influência para Erígena. Sem dúvidas Dionísio foi um importante representante da corrente neoplatônica no medievo, com bases que remetem ao

quando este chega em Compiègne no ano de 827 como presente do imperador bizantino Miguel II (Sobre isso vide Beierwaltes, 1998, p. 133). Portanto pode-se dizer que sem essa possível confusão Suger talvez nem mesmo tivesse contato essas obras e jamais teria tido nelas a inspiração e fundamentação filosófica para o Gótico.

19 Conforme destaca Carvalho: “Em 8 de Outubro do ano 827, Hilduíno aguardava, na sua Abadia, precisamente dedicada a São Dinis, a chegada de um manuscrito contendo aquele ‘corpus’. Não seria difícil imaginarmos o ambiente e o significado da festa que nesse dia se viveu. Estamos, evidentemente, num período em que um livro pode valer mais do que um vasto terreno de cultivo ou tanto quanto, hoje, um Ferrari 456, mas mal andaríamos se quiséssemos medir a importância deste acontecimento longe de qualquer cunho de ordem espiritual; assim, mesmo se eram poucos aqueles que sabiam ler, uma obra que se julgava tão contemporânea de Cristo era por si só uma riqueza que Monarquia e Igreja ocidentais não podiam desprezar; livro de Deus, objecto precioso, tal acontecimento teria um alcance autenticamente público e mesmo político. [...]” (Areopagita, 2015, p. 27). Sobre isso Otto Von Simson também comenta: “Desde cedo se considerou que os escritos dionisíacos datavam dos tempos apostólicos; foram estudados com o respeito reservado às mais veneráveis e autorizadas exposições de doutrina cristã; com efeito, parecia que apenas um degrau os separava das inspiradas escrituras bíblicas” (Simson, 1991, p. 94)

pensamento de Plotino²⁰, e apresentando influências do próprio pensamento platônico²¹. Pode-se afirmar, inclusive, que Dionísio representa um dos pilares centrais do complexo amálgama entre a filosofia platônica e o cristianismo no medievo²². Para este tópico vamos demonstrar como se dá nele a questão da impossibilidade de conceituação própria de Deus e a teologia negativa, que serão cruciais para fundamentar o pensamento filosófico e as bases para a estética que buscamos aqui. Para essa questão, uma obra fundamental a ser consultada é a *Dos Nomes Divinos*, pois será nela que Dionísio vai trabalhar a questão da denominação sobre Deus (Princípio). Logo na abertura da obra o autor já nos lança a temática central: a impossibilidade de se nomear propriamente Deus.

Em geral, portanto, não é para ousar dizer nem entender nada da divindade supersubstancial e oculta senão aquilo que a nós está divinamente revelado nos ditos sagrados. [5] De fato, a impossibilidade de conhecer esta supersubstancialidade que ultrapassa a razão, o pensamento e a substância, tal deve ser o objetivo da ciência supersubstancial; não devemos também erguer os olhos para o alto senão na medida em que o raio dos ditos divinos se manifesta a nós, que nos remetemos aos esplendores mais altos com a moderação e santidade que convêm às coisas divinas (Areopagita, Cap. I, § 1, 588A, 2004, p. 58).

20 Conforme destaca Bezerra, o pensamento neoplatônico medieval remete a Plotino, e esse por sua vez se dá principalmente a partir de três obras platônicas: *A República*, *O Banquete* e *Parmênides*. Conforme o autor: “O Neoplatonismo, enquanto uma tradição interpretativa do pensamento de Platão tem, tradicionalmente, como ponto de partida, as Enéadas de Plotino (204/205 d.C). Plotino redirecionou o pensamento filosófico graças a sua complexa ‘exegese’ dos diálogos de Platão, principalmente, *A República*, *O Parmênides* e o *Banquete*. Seguramente outros textos são importantes, mas nesses três diálogos temos três aspectos norteadores da filosofia neoplatônica: o bem, como algo que está além de toda substância (Epeíkenas tes ousías, República, 509); as três hipóstases oriundas das hipóteses do Parmênides (O uno, o uno-múltiplo e o uno e múltiplo) e o eros, como força mediadora entre o uno e múltiplo (Banquete)” (Bezerra, 2019, p. 296). Bezerra também destaca que a questão da luz, tema muito caro a nossa pesquisa, já se faz presente desde Plotino a partir da influência dada pela relação do Sol com o Bem na *República*, reforçando como a questão da luz não é secundária ou uma simples nota de rodapé no neoplatonismo medieval. Conforme Bezerra: “Graças a essa dupla atividade, podemos entender porque o uno é, em si, luminoso e iluminante (BEIERWALTES, 1992, p. 56). Estamos tratando, no fundo, da imagem platônica do sol que, enquanto tal, é causa de toda luminosidade e calor sem, no entanto, possuir causa externa para si mesmo. Essa simplicidade, identificada com a ausência de tudo o que é, vem associada ao bem pensado como simples e puro. É importante sublinhar que o bem (*agathón*), enquanto sentido ‘primeiro, supera todas as coisas’ (*Tò ára prótos kai tagathòn hypér te pánta tà ónta*) (PLOTINO, V, 5, 13,30, 1931, p.107). Somente enquanto transcendência absoluta a todas as coisas é que o bem pode ser sinônimo do uno e, enquanto tal, compartilha da condição de estar mais além de toda ‘atribuição típica das coisas inferiores’ (PLOTINO, V, 5, 13, 15, p. 106)” (Bezerra, 2019, p. 297)

21 Para um aprofundamento desta questão, vide Mário Santiago de Carvalho no estudo complementar à tradução de Pseudo Dionísio Areopagita: Teologia Mística, principalmente o Capítulo 3: “A ‘situação’ Dionisiaca” a partir da página 34.

22 Sobre isso, vide a introdução à tradução da obra *Dos nomes divinos* de Bento Silva Santos, especialmente o tópico “2.3. Neoplatonismo tardio e Dionísio” a partir da página 43.

Primeiramente temos aqui a questão do conhecimento sobre o Princípio pois, como deixa claro Dionísio, não só deve-se atentar para a impossibilidade de se aplicar uma palavra sobre ele, mas até mesmo um entendimento sobre, ou seja, conceber sobre a sua natureza. Nesse ponto Dionísio afirma que as conceituações presentes nos “ditos sagrados” seriam mais seguras de equívoco por serem provenientes de revelação (revelação essa que, ao fim do trecho, é associada a uma manifestação de luz ou raio). Entretanto, é preciso se atentar que, mais seguras de equívoco não quer dizer exatas, pois conforme irá destacar mais adiante na obra mesmo diante das revelações a nossa razão ainda se mostra limitada para a compreensão plena e portanto, ainda nos encontramos diante de metáforas oriundas dessa teofania divina e não de sua natureza propriamente descrita²³. E isso é válido não só para a natureza divina, mas também sobre as naturezas celestes. Na obra *A hierarquia Celeste*, Dionísio é mais claro ainda sobre isso ao falar sobre as representações das figuras angélicas nas Escrituras, afirmando que as descrições angélicas não são representações objetivas desses seres, mas sim descrições metafóricas de formas que não nos são possíveis de conhecer nem descrever propriamente²⁴. Entretanto, apesar de inicialmente essa postura parecer uma crítica a essa descrição imprecisa, na verdade Dionísio reconhece a necessidade de se adotar essa postura, visto que, na falta de forma melhor de classificação e descrição além dessas, Dionísio também as utiliza quando vai descrever a hierarquia desses seres divinos ao longo da obra. Essa ressalva no texto nos

23 Conforme trecho: “Mas as causas, dignas de Deus, dessas uniões e distinções que encontramos na Escritura, nós as expusemos [645 A] nas *Instituições Teológicas*, fazendo distinções particulares em torno de cada uma delas, segundo as nossas forças: algumas nós tínhamos deduzido e explicado de modo lógico e verídico, aplicando uma inteligência santa e tranqüila a essas evidências; às outras, ao contrário, enquanto repletas de mistério, nós nos unimos, acima de toda operação intelectual, segundo a divina tradição. [55] De fato, todas as coisas divinas e aquelas que se tornaram manifestas se conhecem somente através das participações, mas o que elas podem ser em si mesmas na propriedade de seu princípio e seu fundamento é algo que supera toda inteligência, toda substância e toda ciência. [56] Por exemplo, se a obscuridade supersubstancial de Deus chamamos ou vida ou substância ou luz ou palavra, em outra coisa não pensamos senão nas potências que dele descem em nossa direção, a fim de nos divinizar, ou nos vivificar, ou também nos regalar a sabedoria” (Areopagita, Cap. II, § 7, 645A, 2004, p. 76). O que podemos notar nesse trecho é que, o que se conhece sobre Deus não é a sua verdadeira natureza, mas sim suas formas de manifestação, tanto pelo que se conhece através da percepção de sua teofania, quanto o que consta da interpretação das escrituras.

24 “Essas figuras representam seres tão espirituais que não podemos conhecê-los nem contemplá-los. Figuras e nomes de que se valem as escrituras são inadequados para representar tão santas inteligências. [...] Quanto ao mais, há duas razões para que se represente com imagens o que não tem figura e para dar corpo ao incorpóreo. Primeiramente, porque somos incapazes de elevar-nos diretamente à contemplação mental. Necessitamos de algo que nos seja conatural, metáforas sugestivas das maravilhas que escapam ao nosso conhecimento. Em segundo lugar, é muito conveniente que para o vulgo permaneçam veladas, com enigmas sagrados, as verdades sobre as inteligências celestes. Nem todos são santos e a Sagrada Escritura adverte que não convém a todos conhecer essas coisas” (Areopagita, Cap. II, § 2, 2019, p. 12).

parece ser colocada não como crítica, mas sim como esclarecimento de que apesar de úteis, não se deve levar essas descrições como exatas. Isso está relacionado diretamente com a questão das duas formas de se direcionar para a natureza divina, seja pela postura negativa ou positiva. Compreender essa relação entre as duas posturas é essencial para poder compreender que a negação não é um silenciamento, pois se assim o fosse não teríamos a partir de Dionísio uma fundamentação para a beleza como ferramenta de elevação. Essa questão também se faz presente em Erígena e é importante destacar que a defesa da postura negativa (afirmar que Deus “não é”) não significa uma negação sobre a utilidade da postura positiva (que busca definir Deus como “sendo”, como por exemplo: Luz, Bem e etc.), ambas devem ser articuladas, cada uma quando lhe for mais apropriado. Isso que nomeamos aqui de posturas ou de teologias negativa e positiva, Dionísio chama de aproximação por semelhança e dessemelhança como pode ser visto no *A hierarquia Celeste*²⁵ e apesar de considerar a segunda mais apropriada, Dionísio não nega a importância da primeira, pois o mesmo afirma que foi o contato com a definição angélica presente nas Escrituras e a consequente inquietação despertada por elas que o levou a reconhecer e se aprofundar sobre o tema. O que Dionísio busca demonstrar com esse trecho é que, apesar de imprecisa a aproximação por semelhança serve de base para se buscar transcendê-la e se aproximar mais propriamente do conhecimento pela negação, de transcender a partir das imagens para aquilo que está além delas²⁶. Constatar isso é central para o que buscamos aqui, pois a representação a partir das imagens não é um erro devido a sua incapacidade de absoluta semelhança, mas é justamente um convite à reflexão. Será a partir da percepção dos limites da representação semelhante que conseguiremos inferir sobre o ilimitado ao qual elas buscam fazer referência.

25 Conforme trecho: “Uma delas procede por meio de imagens semelhantes ao que significam. A outra emprega figuras dessemelhantes até a total desigualdade e o absurdo. [...] Esta segunda maneira, como compreendo, é muito mais própria ao falar de Deus, pois, como a secreta e sagrada tradição nos ensina, nada do que existiu se parece com Deus e desconhecemos a sua supra-essência invisível, inefável, incompreensível” (Areopagita, Cap. II, § 3, 2019, p. 14).

26 Conforme trecho: “Em minha investigação ordinária essa dificuldade não me teria estimulado a chegar a uma explicação exata das virtudes sagradas se não tivesse tido problemas com as imagens da Escritura, disformes em relação aos anjos. Minha mente não podia satisfazer-se com o inadequado imaginário. Essa inquietação me conduziu a ultrapassar a representação material, passando virtuosamente pelas aparências e, através delas, elevando-me a realidades que não são deste mundo” (Areopagita, Cap. II, § 5, 2019, p. 19). O que fica claro aqui é que Dionísio se inspira no contato com o texto bíblico para avançar a sua postura negativa. Por mais que a metáfora seja coerente, é preciso que se atente ao fato de que ela não define as naturezas celestes de forma total e plenamente semelhante. Foi a sua leitura e inquietação com relação ao texto bíblico que o levou a perceber que é preciso ir além da busca pela semelhança positiva e ultrapassá-la pela postura da negação.

De forma semelhante, encontramos também na obra *Teologia Mística*, uma reflexão sobre essas duas posturas. Aqui também temos os dois métodos, tanto o positivo²⁷, quanto o negativo²⁸. E a aplicação dos dois métodos se dá dependendo da direção em que movemos o nosso conhecimento. Dessa forma quando se busca pensar sobre a relação de Deus com a criação no sentido de ser ele a origem e a fonte de tudo o que é criado (ou seja um movimento que parte do Princípio e busca encontrar na criação manifestações dele), é apropriado utilizar o método positivo e partir de afirmações afirmativas, como por exemplo quando se fala que Deus se irradia sobre sua criação através de sua luz e sua bondade. Já quando se busca proceder por via reversa, ou seja, quando se busca a partir do nosso conhecimento sobre o mundo ascender ao conhecimento sobre Deus, não é mais apropriado aplicar esses postulados afirmativos, ao contrário, se aproxima mais verdadeiramente do conhecimento discorrer sobre sua natureza “aquilo que ela não é” no lugar de buscar “aquilo que é”²⁹. Dessa forma o método positivo se aplica mais propriamente quando se busca realizar o movimento descendente de conhecimento, de descer do Princípio à natureza da criação, e o método negativo quando se busca realizar o movimento contrário, de se ascender ao conhecimento sobre o Princípio a partir da natureza criada³⁰ (que é exatamente o movimento que se busca realizar pela anagogia estética). Também se encontra uma referência à teologia negativa em uma epístola dirigida ao monge Gaio por Dionísio: “É esta perfeita incognoscibilidade, no mais alto sentido da palavra, que constitui o conhecimento daquele que está para além de tudo o que se conhece” (Areopagita, Ep. I, 1065A, 2015, p. 75).

A partir do que trabalhamos acima, fica claro que a chave de compreensão que nos apresenta Dionísio está em saber que o uso das figuras metafóricas para descrever as naturezas celestes (divinas ou o Princípio e as essências) não deve ser proibido, entretanto é preciso que se tenha consciência de sua limitação e que se saiba que ao fazer uso delas não se está diante de uma relação de identidade, mas sim de correspondência³¹. Conforme trecho:

27 Vide *Teologia Mística* capítulo 3, parágrafo 1, 1032D e 1033A.

28 Vide *Teologia Mística* capítulo 3, parágrafo 1, 1033C.

29 Vide *Teologia Mística* capítulo 3, parágrafo 1, 1033C.

30 Conforme destaca Carvalho sobre a diferença entre a teologia negativa e positiva em Dionísio: “[...] na Teologia Mística, os dois métodos aparecem-nos harmonizados: a teologia negativa considera a deidade na sua absoluta transcendência (*moné*) e sublinha a sua diferença em relação aos seres, a teologia positiva considera-a como causa de todos os seres, i. e., princípio a partir do qual todos os seres emanam (*proodos*) e no qual tudo está contido em potência. Encarada noutra perspectiva, na teologia positiva, procede-se de maneira descendente, do princípio até aos seres enquanto a teologia negativa procede ao invés.” (Areopagita, 2015, p. 82)

31 Vide *Dos Nomes Divinos*, cap. I, parágrafo 3, 680B, onde Dionísio fala sobre o nome Bom para se designar a Deus, afirmando que é um nome coerente de ser utilizado visto que Deus é a fonte de todo

Finalmente, as coisas terrenas subsistem graças a *beleza* absoluta que contém dentro de sua condição material. Pela matéria podemos nos elevar até os arquétipos imateriais. Porém deve-se ter cuidado especial para usar devidamente as semelhanças e dessemelhanças. Não se pode estabelecer uma relação de identidade, mas, considerando a distância entre os sentidos e o entendimento, acomodar-se-ão em correspondência (Areopagita, Cap. II, § 4, 2019, p. 17).

Ainda na questão da postura negativa:

Como, de fato, as coisas inteligíveis permanecem incompreensíveis e invisíveis para as coisas que estão no âmbito dos sentidos, e as coisas simples e não-modeladas, para as coisas plasmadas e dotadas de forma, e as coisas incorpóreas, que estão acima do tato e também da forma e figura, para as coisas formadas segundo figuras corpóreas, [...] (Areopagita, Cap. I, § 1, 588B, 2004, p. 59)

Esse trecho é interessante pois ele deixa claro uma questão central: A régua que define o que podemos ou não conhecer passa pela nossa sensibilidade. Isso deixa evidente como a questão da percepção sensível para Dionísio, assim como será para Erígena, não é somente algo que diz respeito ao âmbito do cotidiano vivido, mas sim como um tema a ser articulado ao se conjecturar sobre a nossa capacidade e forma de conhecimento. Deus não pode ser conhecido não porque ele se põe nessa posição por vontade própria, mas devido a sua própria natureza que está além de todo o alcance seja sensível ou intelectual³². E essa transcendência à razão da natureza divina é posta de tal forma por Dionísio que o mesmo, citando o trecho bíblico *Coríntios 1:25*³³ do Apóstolo Paulo, afirma que a razão dos homens é menos sábia que a loucura Divina³⁴. Esse trecho é muito interessante para nós visto que ao afirmar que a razão dos homens não se compara a loucura divina Dionísio faz aqui um movimento de sobrepor ignorância ao intelecto. Pois coloca a máxima sabedoria em Deus como loucura ao compará-

o bem, mas que não o define pois ele transcende o bem.

32 Vide *Dos Nomes Divinos* cap. 7, parágrafo 1, 865B.

33 “Pois a loucura de Deus é mais sábia do que os homens e a fraqueza de Deus é mais forte do que os homens” (COR, 1,25)

34 Conforme o trecho: “E isso entendera sobrenaturalmente aquele homem verdadeiramente divino, sol comum a mim e a meu mestre. Disse ele: ‘A loucura de Deus é mais sábia do que os homens’, não só porque toda a inteligência humana é algo errante, se comparada à estabilidade e permanência das intelecções divinas e perfeitas, mas também porque é costume dos escritores sagrados negar de maneira a fazer incidir em Deus os enunciados privativos. Assim, as Escrituras dizem invisível aquilo que é luz todo-luminosa; [865C] digno de muitos louvores e de muitos nomes, aquilo que é inefável e anônimo; inapreensível e inatingível aquele que é presente em todos e por todos é encontrado. Desse modo é que se diz que o divino apóstolo celebrou a loucura divina subindo de que nela parece contrário à razão e absurdo até a verdade inefável e contrária a toda razão” (Areopagita, Cap. VII, § 1, 865B-865C, 2004, p. 141).

la com a sabedoria dos homens, e não uma loucura no sentido de inferior à razão, mas ao contrário, no sentido de escapar tanto a nossa racionalidade que diante dela se assemelha a loucura. Um movimento além do racional.

Portanto, celebrando de modo extraordinário essa sabedoria irracional, inteligível, louca, digamos que é causa de toda inteligência e razão, de toda sabedoria e compreensão, e que dela é toda deliberação, e que dela derivam todo conhecimento e compreensão, e que nela estão ‘escondidos todos os tesouros da sabedoria e do conhecimento’. Pois, em conformidade com o que já se disse, a causa mais-que-sábua e todo-sábua é o sustentáculo da sabedoria-em-si, quer dela inteira, quer dela segundo cada um (Areopagita, Cap. VII, § 1, 868A, 2004, p. 142).

A negação da razão aqui, assim como qualquer outra forma de negação com respeito a natureza divina, não se dá por inexistência, mas ao contrário, se dá por estar além dela³⁵. Isso se repete posteriormente nos outros autores inspirados por Dionísio³⁶ e demonstra como está nele a base da postura da negação adotada por Erígena e que também irá inspirar Suger em St. Denis.

35 Conforme trecho: “Mas, como afirmei muitas vezes, [869A] é preciso entender as coisas divinas de modo apropriado a Deus. pois, por excesso, e não por falta, é necessário atribuir a Deus [314] a privação de inteligência e a privação de sensação, assim como também o irracional impomos ao que está acima da razão, e a imperfeição, ao que está acima da perfeição e antes da perfeição, e a treva inapreensível e invisível, à luz inacessível (cf. 1 TM 6,16), por exceder a luz visível” (Areopagita, Cap. VII, § 2, 868D-869A, 2004, p. 144). E também, conforme destaca Carvalho em seu estudo complementar para a tradução de Pseudo Dionísio Areopagita: Teologia Mística: “Acontece porém que o indizível/incognoscível/impensável/inesgotável o é por excesso e não por defeito, e é em obediência a esta condição axiomática neoplatônica que se joga toda a força da gramática da negatividade. Vejamos, por isso, sempre, e tal como em Platão a dialética, na prática dessa gramática, um exercício e não um fim em si mesmo. A Teologia Mística, no cimo d'Os Nomes Divinos, deve ser um exercício de demonstração da realidade para a qual toda a linguagem tende, mas que nesta tensão se caracteriza, em relação àquela, pelo silêncio. Uma ausência exigida pelo próprio dinamismo que a linguagem também é. Nesta linha de ideias, o indizível é o horizonte do dizer. Deve reparar-se que a negação é particularmente apta à expressão desta consciência porquanto, como bom discípulo de Proclo, também Dionísio a privilegia na sua dimensão metafísica. De acordo com esta, quando se diz que Deus não é bom, não falamos de uma privação, mas quer significar-se que ele é a origem da bondade, também não se identificando com ela na medida em que a produz, i. e., na medida em que ela se autonomiza pela plurificação. Neste plano, uma negação do gênero ‘A não é B’ não pode ser invertida em ‘A é não-B’. E não apenas porque o segredo da indizibilidade remete para uma infinita repetição - ‘A não é B’, ‘A não é C’, ‘A não é Z’, ‘A não é .. n’ - mas também porque o fundo sem fundo desse segredo nos exige mostrar que com infinitas proposições negativas não se acabou, afinal, por dizer o que se não pode dizer porque inesgotável. Como enunciar a inesgotabilidade senão inesgotavelmente, senão traindo a gramática do ser pela do Bem?” (Areopagita, 2015, p. 90).

36 Conforme destaca Carvalho em seu estudo complementar à tradução de Pseudo Dionísio Areopagita, sobre o ineditismo da postura negativa em Dionísio: “Embora herdeiro de uma tradição que o ultrapassa, o nosso autor foi o primeiro a cunhar a expressão ‘teologia mística’, que define como ‘conhecimento perfeito de Deus obtido mediante a ignorância pela virtude de uma incompreensível união’. No seu étimo, as palavras gregas ‘místico’ assim como ‘mistério’ significam ‘segredo’, ‘escondido’, ‘oculto’” (Areopagita, 2015, p. 78).

Buscou-se neste tópico sobre Dionísio demonstrar como sua filosofia se situa como base para Erígena e também para o abade Suger. Assim como faremos em todos os tópicos desse capítulo inicial, buscamos aqui demonstrar como é preciso primeiramente compreender como se dá a tese de que o Princípio se encontra para além da compreensão racional para entender como isso abre portas para a teofania, não como revelação puramente intelectual, mas como anagogia através da sensibilidade, e, mais especificamente para nós, a sensibilidade estética. Dessa forma será possível compreender como Suger toma Dionísio e Erígena como fiadores teóricos para seu sistema, além é claro de ter neles uma fonte para sua inspiração. O que fizemos aqui foi o começo da nossa demonstração de como Suger toma seus fundamentos teóricos ao apresentar de onde tudo isso parte: a noção de inefabilidade divina em Dionísio.

1.2. ERÍGENA: O PRINCÍPIO TRANSRACIONAL E TRANSCATEGORIAL

O autor que, após Dionísio, melhor fórmula a perspectiva negativa sobre a natureza do Princípio será João Escoto Erígena³⁷. Tomaremos como foco de estudo o *Periphyseon*³⁸ para uma análise aprofundada de seu pensamento sobre o tema em questão. Partindo do primeiro livro da obra, logo no início, João Escoto nos apresenta uma constatação que será central para a questão que nos interessa aqui, a de que a primeira e principal forma de se dividir a Natureza está entre as coisas que “são” (*ea quae sunt*) e as que “não-são” (*ea quae non sunt*)³⁹

Tendo frequentemente refletido, o tanto quanto minhas capacidades permitem, examinei mais cuidadosamente o fato de que a primeira e

37 Erígena além de um importante nome da filosofia medieval do século IX, foi também responsável pela tradução e comentários do *Corpus Dionysiacum* de Dionísio Areopagita, ao qual Suger teve acesso em St. Denis. (Para mais informações bibliográficas sobre Erígena vide: Peterson, 1981, p. 86)

38 O *Periphyseon* é composto por cinco livros, e em nossa pesquisa sobre o autor faremos uma análise deles buscando articulá-los a fim de encontrar o fio geral do que procuramos. Entende-se que cada um dos cinco livros é uma obra profundamente densa e que buscar transitar entre eles pode parecer inicialmente um objetivo demasiadamente ambicioso, entretanto pensamos que focar em apenas um dos cinco livros poderia nos fazer arriscar perder a visão macro e deixar passar algo que se somaria à argumentação que pretendemos construir aqui. Essa abordagem se dará tanto neste quanto no próximo capítulo, que também será em parte dedicado a Erígena, portanto a presente contextualização e apresentação do método de abordagem também se fará válida para ele. Neste primeiro capítulo, o foco principal se dará nos livros I e II do *Periphyseon*, não excluindo que sejam relacionados também trechos dos demais livros, enquanto que no segundo os livros III e IV receberão mais atenção e o livro V será utilizado sempre que se fizer presente nele algum trecho que fundamente nossa abordagem, espera-se que assim se possa demonstrar e fundamentar nossa argumentação de forma mais eficiente e clara a partir da obra.

39 Termos em latim retirados da nota 1 da tradução francesa do Livro I do *Periphyseon* em Erígena, 1995, p. 191.

fundamental divisão de todas as coisas que podem tanto ser apreendidas pelo intelecto ou que estão além da sua apreensão, estão compreendidas entre aquelas que são e aquelas que não são, optei por designá-las pelo termo geral que se traduz por $\Phi\acute{\upsilon}\sigma\iota\varsigma$ em grego e por *natura* em latim (Erígena, Livro I, 441A, 1995, p. 65. Tradução nossa do Francês)

Essa divisão é basilar para o pensamento de Erígena com relação a classificação da Natureza de Deus como “não sendo” e conseqüentemente com a sua impossibilidade de receber uma definição. Partindo dessa divisão de base dual, Erígena segue no Livro I destrinchando cinco modos de pensá-la⁴⁰ e, dentre esses, dois nos são mais pertinentes para serem abordados aqui pois estarão mais diretamente relacionados com os conceitos abordados na fundamentação do Gótico. São eles: O primeiro que se define o “ser” e “não ser” a partir daquilo que nossos sentidos e intelecto apreendem; e o segundo, que realiza essa divisão a partir da hierarquia da natureza. Ambos estão diretamente relacionados com a teoria dionisiaca que influencia a obra de Erígena.

O primeiro modo divide a natureza como “sendo” as coisas que são perceptíveis aos sentidos e captáveis pelo intelecto, e como “não sendo” aquelas que lhe escapam:

O primeiro modo de oposição entre ‘ser’ e ‘não-ser’ parece consistir naquele pelo qual a razão nos ensina que todas as coisas que se abrem à percepção dos sentidos corporais ou à compreensão da inteligência são verdadeira e corretamente chamadas ‘ser’, enquanto todas aquelas que, em virtude da excelência de sua natureza, ultrapassam não só toda a sensação, mas também a todo intelecto e toda razão, são corretamente chamadas ‘não-ser’ [...] (Erígena, Livro I, 443A, 1995, p. 67. Tradução nossa do Francês)

É interessante notar aqui que aquilo que escapa à nossa compreensão se dá justamente por sua excelência, aquilo que é mais elevado encontra-se no campo do inacessível pela sensibilidade e intelecto. Estando entre aquilo que escapa: o Princípio e as Essências da Criação. O próprio Erígena afirma que formula essa compreensão a partir do pensamento de Dionísio Areopagita⁴¹, que antes dele já defendia a noção de um Princípio que não pode ser

40 São eles: (1) Aquilo que nosso intelecto e sentidos podem ou não conhecer (Vide: 443A, 443B, 443C e 443D no Livro I do *Periphyseon*); (2) A partir da ordem hierárquica das naturezas (Vide: 444A, 444B e 444C no Livro I do *Periphyseon*); (3) Entre aquilo que se manifesta através da matéria, forma, tempo e espaço e aquilo que não se manifesta dessa forma (Vide: 445A e 445B no Livro I do *Periphyseon*); (4) Aquilo que está em movimento e aquilo que é imutável (Vide: 445C no Livro I do *Periphyseon*); (5) Relativo a natureza humana, onde o homem depois da queda deixa de “ser” e passa a “não-ser” (Vide: 445D no Livro I do *Periphyseon*).

41 Conforme Trecho, que segue a citação anterior: “E não se trata de uma hipótese injustificada; pois Deus é a Essência de todos os existentes, Ele que sozinho existe verdadeiramente, se acreditarmos em Dionísio Areopagita ‘Pois, disse ele, o ser de tudo é a Divindade que é acima do Ser’. Gregório, o Teólogo, também prova por muitos argumentos que nenhuma substância ou essência de qualquer criatura, sensível ou inteligível, pode ser conhecida pelo intelecto ou pela razão em sua quiddidade”

considerado como “ser”, não porque é abaixo disso, mas exatamente pelo contrário, ele é tão infinitamente superior que está além da própria noção de “ser”. Portanto, Deus e as razões que existem nele, por serem inacessíveis ao intelecto e a sensibilidade, são classificadas como “não sendo” a partir dessa divisão. Pois, conforme afirma Erígena: “[...] apesar dos teólogos dizerem que não é, eles não querem dizer que seja nada, mas que é mais do que ser” (Erígena, Livro III, 634B, 1981, p. 61. Tradução nossa do Inglês). É importante notar aqui, que essa primeira forma de divisão apresentada por Erígena é em seu cerne uma questão sobre a capacidade humana de conhecer, onde aquilo que define essa separação é a capacidade humana de formular um conhecimento, seja ele uma percepção sensível ou uma conjuntura intelectual. A constituição da primeira definição da realidade como “sendo” e “não sendo” é definida a partir da nossa capacidade/incapacidade de formular conhecimento sobre ela⁴². E não só o Princípio (Deus), mas também tudo aquilo o que é relativo aos princípios da criação, também chamados de “Razões” ou a “Palavra de Deus”, estão fora do alcance tanto do intelecto quanto do sentido corporal. A partir dessa compreensão vamos ver mais a frente no nosso trabalho como essa separação entre o que pode ou não ser conhecido não se trata de uma ruptura. E essa noção é importante de ser frisada, pois será a partir disso que a teofania será articulada nesse sistema como um ponto de ligação entre esses dois polos, e a partir dela a anagoria pelo sensível que embasará Suger no Gótico.

Posto que o racional é limitado em seu alcance sobre o conhecimento próprio do Princípio, um segundo aspecto é importante de ser destacado com relação a essa primeira divisão: Erígena também constata que o sensível é potência limitada, entretanto ele não o faz tratando a sensibilidade como um erro ou potência negativa sobre o conhecimento. E isso é importante de ser frisado pois essa postura será fundamental para posicionar Erígena no embasamento teórico para justificar a relação do Gótico com o sensível. Trataremos disso mais a fundo no capítulo 3 dessa obra, mas uma das problemáticas que Suger precisará enfrentar em St. Denis será justamente com respeito a crítica daqueles que defendem uma postura intelectualista, tratando o sensível como uma potência enganosa. Erígena (e consequentemente Suger) não cai nessa armadilha dualista, ao contrário, da mesma maneira

(Erígena, Livro I, 443B, 1995, p. 67. Tradução nossa do Francês).

⁴² Conforme destaca Pedro Calixto: “Nossa incapacidade de conhecimento de uma realidade nos informa, por um lado, sobre a constituição ontológica desse que é passível de conhecimento e, por outro lado, nos informa sobre os elementos que devem ser excluídos da realidade ontológica, que estão além das nossas capacidades de conhecimento: chama-se por convenção ‘ser’ esse que é passível de ser apreendido enquanto múltiplo, e ‘não-ser’ a simplicidade da realidade que está além da nossa capacidade de apreensão” (Calixto, 2020, p. 319. Tradução nossa do Francês).

que compreende os limites do conhecimento a partir do sensível, ele também o faz a partir do racional, logo para essa postura não faz sentido valorizar apenas o racional, pois esse também é insuficiente. Mas o ponto principal que queremos destacar com essa questão é como para Erígena a natureza sensível não é algo fugaz ou apartado da essência humana, nem separado de sua alma como poderiam propor os teóricos de uma divisão mente/corpo. Entender isso é entender as bases para a valorização da sensibilidade por Erígena, bases que, como destacamos, servem de sustento para a futura criação de um monumento sensível de elevação sobre a conjectura do Princípio a partir da beleza estética.

Para compreender e ilustrar essa questão, vamos precisar abrir aqui um espaço para discorrer sobre a particular interpretação que Erígena constrói no *Periphyseon* sobre o mito da queda do homem. Segundo essa interpretação, a impossibilidade da corporeidade em atingir a essência das coisas passa a ser uma limitação do homem logo após o pecado original, que resulta na sua queda e conseqüentemente no recebimento de um corpo físico. Pois conforme afirma no Livro IV, antes da queda o homem era capaz de contemplar os demais animais não como as unidades que ele capta pelos sentidos, mas pelo próprio intelecto que era diretamente capaz de ver suas essências⁴³. E isso se fundamenta na interessante interpretação de Erígena acerca das figuras de Adão e Eva com relação à criação do homem e o mito do paraíso antes da queda⁴⁴. João Escoto afirma que a divisão entre sexos só passa a existir na natureza humana depois da queda, quando o homem recebe uma natureza material como os demais animais. Então o que seria essa divisão entre o Masculino e Feminino no paraíso pela perspectiva de Erígena? Compreender isso será importante para compreendermos a relação entre sensibilidade e intelecto. Erígena trabalha o mito do paraíso antes da queda e a relação entre o Masculino e Feminino lá descrita como uma relação da dupla natureza do ser humano, portanto, não se trata de uma divisão biológica entre macho e fêmea, mas uma divisão entre a

43 Vide 835A no Livro IV do *Periphyseon*.

44 Para Erígena o mito do paraíso é uma parábola para a natureza humana. Erígena faz referência a Agostinho que, segundo ele, afirma no capítulo décimo primeiro do décimo quarto livro da *Cidade de Deus*, que o paraíso é tanto espiritual quanto corpóreo (Vide 814B e 814C no Livro IV do *Periphyseon*). Entretanto apesar de semelhantes as duas posições não são as mesmas, pois enquanto Agostinho defende a interpretação desse local de maneira literal, Erígena postula que esse paraíso pré-queda descrito nas Escrituras é uma analogia para a natureza humana (Vide 822B no Livro IV do *Periphyseon*).

natureza sensível (Representada no Feminino)⁴⁵ e a intelectual (representada no Masculino)⁴⁶. Isso traz dois pontos interessantes de serem tratados aqui, primeiro o de reforçar a ideia de que a sensibilidade está no ser humano antes mesmo de receber a corporeidade física, mas ainda na corporeidade perfeita, o segundo ponto, é a questão de que a sensibilidade não é em si mesma algo negativo, mas sim que a falha se dá pelo seu mau uso, como o que ocorre no mito da queda onde a sensibilidade é tentada pela serpente (que na interpretação de Erígena representa o desejo material sobre as coisas sensíveis). Sobre essa questão do bom e mau uso dos sentidos, vamos retornar a ela no próximo capítulo deste trabalho onde trataremos melhor sobre a sensibilidade e seu uso anagógico, o importante aqui é utilizar a análise dessa metáfora para compreender o que destacamos acima, ou seja, sobre a questão da sensibilidade perfeita no paraíso e a sensibilidade ligada ao tempo e ao espaço depois da queda. Pois essa interpretação do mito da queda se relaciona diretamente com a questão de que, antes da corporeidade o ser humano era capaz de contemplar as próprias essências diretamente pelo intelecto, mas com a queda ele passa a ter que se esforçar na busca por essas essências. Erígena novamente recorre às metáforas do masculino e feminino para descrever isso no *Periphyseon*:

Para a mulher Ele também disse: ‘Eu multiplicarei suas dores e suas concepções: no trabalho você deverá trazer à existência seus filhos’. Aqui é claramente dado ao entendimento que se o homem não tivesse pecado ele poderia ter contemplado as naturezas e os princípios de todas as coisas de uma forma mais pura, com o máximo de facilidade não só com o intelecto interior, mas também com o sentido exterior, pois ele poderia ter sido livrado da necessidade de todo o discurso lógico. Mas depois que ele pecou, a mente percebe através dos sentidos apenas as superfícies das coisas sensíveis, com

45 Conforme trecho: “A mulher é o sentido corporal que é naturalmente implantado na natureza humana, pelo qual - naqueles, isso é, que são perfeitos - a beleza da criatura visível se refere a glória de Deus. Entre esta, isto é, a mulher, e a serpente, que é a lasciva indulgência na beleza material e a sutileza do diabo que reside nela, uma grande inimizade foi estabelecida por Deus. Pois a mulher, isto é, o perfeito sentido do perfeito, odeia o desejo carnal pelas coisas materiais, mas a serpente tem uma intenção hostil para com as virtudes espirituais e divinas. ‘E entre sua semente e a semente dela’. A semente da mulher é o perfeito, natural e múltiplo conhecimento das coisas visíveis, livre de todo o erro. Pois é para isso que o sentido corporal é estabelecido no homem, para que por meio das fantasias ele possa se tornar o intermediário entre os sensíveis e os inteligíveis” (Erígena, Livro IV, 851A-851B, 1995, p. 253. Tradução nossa do Inglês).

46 Conforme trecho: “Isto é o que se quer dizer pela passagem anterior da Escritura, na qual é dito: ‘Consequentemente, a mulher viu que a árvore era boa de comer, formosa à vista e de aspecto agradável, e ela tomou do fruto e comeu, e entregou ao seu marido.’ A mulher aqui é uma expressão figurativa do sentido exterior, que é encantado e iludido pelas fantasias das coisas sensíveis, enquanto que o homem significa a mente, que por consentir ilicitamente com os sentidos corporais, é corrompida, isso é, separada da contemplação da verdade mais interior” (Erígena, Livro IV, 854C-854D, 1995, p. 261. Tradução nossa do Inglês).

suas quantidades e qualidades, suas proposições, suas condições, e os outros aspectos que são submetidos a percepção corporal. E tudo isso ela alcança não neles mesmos, mas através das suas fantasias, ao interpretar, onde seu julgamento muito frequentemente erra. Portanto, não sem os múltiplos trabalhos do estudo, que as Escrituras chamam de dores da mulher, ele poder chegar pelos meios do mesmo sentido a uma multidão de concepções, isto é, aos rudimentos de um entendimento dos seres inteligíveis, e a procriação dos filhos, isto é, dos corretos julgamentos sobre a natureza (Erígena, Livro IV, 855A-855B, 1995, p. 263. Tradução nossa do Inglês).

Enquanto que muitos poderiam interpretar esse trecho que Erígena cita como uma metáfora para as dores do parto, Escoto traz uma peculiar interpretação oriunda da sua já disruptiva perspectiva sobre o que significavam os Masculino e Feminino no paraíso. Segundo essa interpretação, se o homem não tivesse sofrido a queda ele contemplaria as verdadeiras essências das coisas pelos sentidos e pelo intelecto, mas a queda o fez estar sujeito a apenas perceber pelos sentidos a superficialidade. Com isso, as dores e os trabalhos do Feminino (sensibilidade) para dar existência aos seus filhos (que aqui seria a compreensão das essências via suas percepções) é uma metáfora com o fato de que agora é preciso se esforçar para buscar a Essência diluída no múltiplo, é preciso utilizar o julgamento para conseguir chegar até elas, ao contrário de acessar diretamente como faria se não tivesse caído. Dessa forma a possibilidade do erro sobre a concepção acerca das coisas se dá via o primeiro erro de julgamento da sensibilidade que sucumbe ao desejo. O homem, agora sujeito a corporeidade, passa também a estar sujeito a temporalidade e a ter sua capacidade de conhecimento limitada pela sua criatura presa no tempo e lugar. Isso quer dizer que, devido aos limites de sua corporeidade, o homem não é capaz de conhecer as coisas em si mesmas, ou seja, suas Essências, mas só pode conhecê-las enquanto criações que habitam o tempo e o lugar.

Ninguém pode definir a *ousia* em si mesma, nem definir sua quiddidade. Mas podemos definir a *ousia* somente segundo sua existência, a partir das propriedades que aderem a ela de um modo inseparável e sem as quais a *ousia* não pode existir, eu quero dizer a partir do lugar e do tempo; pois toda *ousia* criada a partir do nada subsiste no lugar e no tempo: a *ousia* subsiste no lugar porque ela existe segundo um modo determinado e porque não é infinita, e a *ousia* subsiste no tempo porque ela tem um início de existência, na medida em que não existia anteriormente. A *ousia* não é, portanto, de nenhum modo definível na sua quiddidade, mas ela é definível somente segundo sua existência. Pois é a partir do lugar e a partir do tempo, como já dissemos, e a partir de seus outros acidentes intrínsecos ou extrínsecos, que a *ousia* torna-se conhecível, não na sua quiddidade mas somente na sua existência. E será sustentado com razão que essa regra se aplica de forma geral a toda *ousia*, à *ousia* mais geral, como também à *ousia* mais especial,

assim como as *ousias* intermediárias. Pois mesmo a Causa de todas as existências, que é Deus, se deixa conhecer somente a partir das existências que são seres criados por ele, mas nós não podemos, contudo, conhecer Deus na sua quiddidade por nenhuma inferência deduzida das criaturas; e isso porque a única definição que se pode predicar de Deus é a seguinte: Deus é, Ele que é Mais-que-Ser (Erígena, Livro I, 487B, 1995, p. 134. Tradução nossa do Francês).

Isso nos traz uma constatação importante acerca da relação do conhecimento em Erígena como sendo um processo realizado por aproximação e nunca uma constatação definitiva quando se refere a Deus ou as essências das coisas criadas. Isso fica evidente quando ele afirma que a *ousia* não pode ser definida em si mesma, ou em sua quiddidade, mas somente enquanto existente, isso quer dizer: podemos inferir a sua existência e a partir disso buscar conjecturar sobre ela. Entretanto só nos é possível isso, traçar conjecturas acerca de sua natureza, pois é impossível defini-la em sua totalidade ou natureza, ou seja, em sua quiddidade. E isso se aplica a qualquer *ousia*, mas é principalmente marcante quando se trata da essência do Princípio (Deus) pois, enquanto que atingir as essências das criaturas é um limite da corporeidade (conforme já demonstramos acima na descrição do corpo antes da queda que conseguia ver as criaturas não como diversidade, mas sim na sua essência), atingir a essência de Deus é uma impossibilidade devido a própria natureza dela pois, como veremos mais detalhadamente adiante, nem mesmo Deus pode definir a si mesmo, pois a noção de definição não pode ser aplicada a sua natureza devido a sua própria condição. Deixar clara essa questão sobre o conhecimento é importante para se compreender a anagogia pelo Gótico, pois a articulação da sensibilidade como parte do movimento de elevação do conhecimento a partir da experiência de teofania não é uma promessa de atingir a natureza do Princípio em si mesma. O movimento é um ato de elevação a partir da superação mesmo da própria racionalidade, dessa forma não se pode buscar acessar, mesmo que parcialmente, a natureza do Princípio com o objetivo de delimitá-la, defini-la ou mesmo de compreendê-la plenamente. O máximo de conhecimento racional que se pode esperar construir quando se busca compreender o Princípio é um conhecimento conjectural mais ou menos apropriado, mas nunca definitivo. Com isso concluímos aqui o primeiro dos dois modos de se pensar a divisão entre “ser” e “não-ser” que destacamos no início desse tópico, a saber, a divisão estabelecida a partir da nossa capacidade ou incapacidade de compreensão racional e sensível sobre ele.

Posto isso, partimos agora para o segundo modo de compreensão dessa divisão entre “ser” e “não-ser”, aquela que passa pelo processo de hierarquização da natureza. Essa noção de hierarquia está fortemente presente em Dionísio e será retomada na compreensão posterior

sobre o Gótico, pois será a partir dela que vamos adentrar a noção de Teofania. Portanto, assim como no primeiro modo, faz-se importante aqui compreender também esse apropriadamente. Vamos iniciar pela definição que Erígena apresenta bem no início do Livro I do *Periphyseon*:

O segundo modo de oposição entre ser e não ser será portanto aquele que se observa nas ordens seriais e nas diferenças das naturezas criadas, modo que, se inicia desde a natureza intelectual, dotada de posição mais elevada, que subsiste na proximidade imediata de Deus, descendo até o mais distante grau da criatura racional e irracional, [...]. Nesse contexto, e segundo um modo extraordinário de entendimento, cada ordem serial, incluindo na base da escala a última dessas ordens seriais, que é a ordem dos corpos, na qual todo o processo de divisão chega ao fim, serão chamadas alternadamente ‘ser’ e ‘não ser’. Pois uma afirmação referente à ordem inferior será uma negação a respeito da ordem superior, e, por sua vez, uma negação referente à ordem inferior será uma afirmação a respeito da ordem superior [...] (Erígena, Livro I, 444A, 1995, p. 68-69. Tradução nossa do Francês).

Nesse segundo modo de divisão apresentado por Erígena temos o conceito de que, qualquer afirmação feita sobre um dos graus da hierarquia é conseqüentemente uma negação do grau superior ou inferior, ou seja, um status de “não-ser” dado a ele. Dessa forma, por exemplo, o homem é homem, na medida de não ser anjo e vice-versa. O que nos é centralmente importante aqui é que isso será útil quando se trata novamente dos limites do conhecimento do homem, confirmado principalmente na parte seguinte em que Erígena afirma: “[...] cada ordem pertence ao ser enquanto se torna cognoscível para as ordens superiores a ela e para si mesma, mas pertence ao não ser enquanto permanece incognoscível para as ordens inferiores a ela” (Erígena, Livro I, 444C, 1995, p. 69. Tradução nossa do Francês). Mais uma vez, assim como no primeiro modo de divisão, temos aqui uma classificação entre “ser” e “não-ser” que parte de um referencial, referencial este que é baseado nas capacidades de conhecimento daquele que é situado no centro da questão, que no nosso caso de interesse é o homem. Dessa forma Deus, ou Princípio, não pode ser compreendido por ninguém, pois tudo que é criado, inclusive o homem, está abaixo dele nessa posição hierárquica⁴⁷. No caso de Deus, temos aqui também uma particularidade que será

⁴⁷ É importante destacar aqui que esse sistema hierárquico em Dionísio, e conseqüentemente em Erígena que parte dele como fonte, se dá mais em um sentido organizacional do que necessariamente num sistema de castas rígidas e isoladas. Tomando como exemplo a relação entre homem e Deus: O homem é situado abaixo de Deus nessa ordem hierárquica, entretanto, ao mesmo tempo (como veremos mais adiante no capítulo 2 ao tratarmos da questão da Teofania), o homem também está situado em Deus, assim como toda a criação, visto que tudo o que existe na criação pode ser visto como uma manifestação de Deus. Então, temos aqui uma dupla relação em que, ao mesmo tempo em que hierarquicamente o homem e toda a criação se situam abaixo de Deus nessa hierarquia posta a

apresentada por Erígena no Livro II, que é o fato de que nem mesmo ele é capaz de se definir. Isso se dá porque ele é infinito e portanto, ser indefinível faz parte de sua própria natureza infinita, e essa incapacidade de definir não decorre simplesmente de uma limitação humana, mas sim de Deus que é indefinível mesmo para si próprio⁴⁸. Essa questão levanta uma preocupação em seu aprendiz, pois admitir que Deus não é capaz de definir a si mesmo não é apontar uma falha ou incapacidade num Ser que supostamente é perfeito e ilimitado? A respeito disso, Erígena irá apontar três importantes argumentos: O primeiro deles sendo que a impossibilidade de se definir não é uma limitação de Deus, mas sim dos próprios conceitos utilizados para definir algo, pois como Erígena aponta, Deus não pode ser representado pelas categorias a não ser indiretamente, portanto não existe conceito que possa abarcá-lo em sua infinitude e simplicidade⁴⁹. O segundo argumento se baseia no fato de que, além de não existirem definições que possam ser aplicadas propriamente a Deus, ele não pode se conhecer porque, seguindo a perspectiva negativa de definição de Deus, ele não é “algo” para ser conhecido e sim “nada”, portanto está além da captação de como se compreende “algo”⁵⁰. Novamente não se trata de uma incapacidade de Deus, mas de uma condição de sua própria natureza. O terceiro e último argumento se refere ao fato de que tudo que existe, existe em Deus e nada fora dele, portanto não é possível estabelecer um limite para delimitá-lo e assim defini-lo⁵¹, pois ele é tudo e além de tudo, sendo mais que infinito. Essa argumentação teórica tem um caráter prático essencial, que será também presente na questão que indicamos acima acerca do Gótico não se propor, a partir da anagogia estética, de ser uma fonte de conhecimento que encerra Deus, isso porque: a partir da constatação de que a natureza divina é indefinível até para si mesma, ou seja, o fato de que nem mesmo Deus consegue se definir, é o argumento definitivo em favor da posição que admite a impossibilidade de conhecê-lo propriamente. Pois demonstra que admitir isso não é um ato de ignorância, mas sim um ato da mais pura sabedoria, pois é reconhecer aquilo que o próprio Deus reconhece sobre si mesmo, pois ele é mais propriamente definido como sendo nada⁵². Essa observação realizada por

partir da ordem de suas naturezas, toda a criação é também parte de Deus no sentido que existe nele e é uma manifestação dele. Logo esse abaixo se refere a hierarquia de naturezas nessa escala que se relaciona com as capacidades de conhecimento e definição, estando Deus acima pois é inacessível nessa medida, mas não acima num sentido de separação.

48 Vide 587C no Livro II do *Periphyseon*.

49 Vide 588B, 588C, 588D e 589A no Livro II do *Periphyseon*.

50 Vide 589B, 589C e 589D no Livro II do *Periphyseon*.

51 Vide 590A e 590B no Livro II do *Periphyseon*.

52 Vide 593D e 594A no Livro II do *Periphyseon*.

Erígena é posta em confronto com a obra de Agostinho por um questionamento de seu aprendiz⁵³. O questionamento versa sobre o fato de Agostinho ter afirmado que os anjos podem conhecer as causas primordiais em Deus. A resposta que Erígena dá para isso vai nos apresentar o conceito de teofania (assunto que iremos nos aprofundar melhor no próximo capítulo e que é essencial para a perspectiva estética que estamos desenvolvendo aqui) mas que no momento convém afirmar que o que os anjos tem acesso em Deus não são as causas (ou o próprio Deus⁵⁴, pois se os anjos pudessem acessá-lo diretamente isso entraria em contradição com o que foi afirmado antes, mais especificamente do segundo modo de divisão relacionado às hierarquias) mas sim as teofanias dessas razões⁵⁵. Voltaremos a isso de maneira mais detalhada no capítulo seguinte, no momento vamos seguir ponderando sobre os limites da definição própria do Princípio (Deus). Os limites de se definir o Princípio passam necessariamente pelos limites de se conceitualizar a essência desse mesmo Princípio. O primeiro problema acerca da questão da conceituação apresentado por Erígena está no fato de que ele, sendo a totalidade de tudo o que existe, não aceita opostos:

É deste modo que chama-se Deus de Essência, mas estritamente falando Deus não é Essência: pois ao “ser” é oposto o “não ser”. Portanto, Deus será *ὑπερούσιος*, isto é, super-essencial. De forma analoga, chama-se Deus de Bondade, mas estritamente falando Deus não é Bondade: pois para a bondade, a maldade é o oposto. Portanto, Deus será *ὑπεράγαθος*, isto é, mais-que-bom, e *ὑπεραγαθότης*, isto é, mais-que-bondade (Erígena, Livro I, 459D, 1995, p. 93. Tradução nossa do Francês).

Nesse trecho Erígena é questionado pelo aprendiz sobre termos que comumente são designados a Deus, como bondade, essência e etc⁵⁶. Erígena argumenta que nenhum nome pode ser propriamente aplicado a Deus pois sendo ele tudo o que há, a definição de Deus como sendo “x” implicaria na existência de um “oposto-a-x” ou um “não-x”, que necessariamente seria fora de Deus. Portanto Deus é “além-x” ou “mais-que-x”, o que implica poder ser identificado por proximidade com “x” mas não como igualdade. Trata-se de uma elaboração do que temos denominado aqui de conhecimento conjectural sobre o Princípio. Dessa forma, pode-se até dizer que Deus é bom, mas compreendendo esse bom como uma aproximação, uma conjectura, sobre a natureza de Deus e nunca como uma definição sobre essa, pois enquanto definição Deus é “além-bom” ou “mais-que-bom”.

53 Vide 446A no Livro I do *Periphyseon*.

54 Vide 446B no Livro I do *Periphyseon*.

55 Vide 446C no Livro I do *Periphyseon*.

56 Vide 458C no Livro I do *Periphyseon*.

Erígena vai ao máximo na sua tese de que o Princípio está além de todo o conhecimento e conseqüentemente além de qualquer definição, se contrapondo mesmo a possibilidade de se definir Deus dentre as 10 categorias Aristotélicas, incluindo a *οὐσία* (*essentia*)⁵⁷. Esse rompimento proposto por Erígena de um discurso positivo sobre a natureza divina representa um rompimento com a tradição que buscava tentar atribuir de alguma forma predicções categóricas à divindade e reforça a sua perspectiva negativa da natureza de Deus. Erígena leva a negação sobre a possibilidade de categorização de Deus ao extremo, rompendo mesmo com a tradição agostiniana, pois esse, enquanto que negava a maior parte das categorias como predicados de Deus⁵⁸, mantinha ainda a *essentia*⁵⁹. Erígena não, para ele todas as predicções são acidentes e por isso nenhuma delas pode ser propriamente aplicada a Deus⁶⁰. Esse rompimento com a ideia de que se pode produzir um discurso afirmativo sobre Deus chega a Erígena através da sua leitura de Dionísio, principalmente da obra *Nomes Divinos*, que defende essa perspectiva negativa, conforme deixam claras as citações ao autor trazidas por Erígena no Livro I do *Periphyseon*⁶¹. O importante aqui é a conclusão que Erígena apresenta a partir da explicação desses trechos e que pode ser tratada como uma síntese da sua perspectiva negativa sobre o conhecimento de Deus:

57 Conforme destaca Pedro Calixto: “Ao contrário de Boécio que, a fim de salvaguardar a adequação do discurso positivo sobre a divindade, tinha distinguido as categorias intrínsecas, que significam a coisa, e as categorias extrínsecas, que mostram as propriedades extrínsecas que circunscrevem a coisa, João Escoto decreta, quanto a ele, que nenhuma categoria pode significar propriamente Deus apelando a autoridade de Agostinho contra o próprio Agostinho.”(Calixto, 2020, p. 324. Tradução nossa do Francês).

58 Como Agostinho destaca no Livro IV das *Confissões* sobre o erro que é buscar encaixar Deus dentre todas as categorias: “Até me prejudicava, pois, julgando que tudo estava incluído nos dez atributos, esforçava-me por conceber-te da mesma maneira, ó meu Deus, tu que és admiravelmente simples e imutável. Acreditava que tua grandeza e tua beleza subsistissem em ti como os acidentes nas substâncias, por exemplo, nos corpos. Mas tu és a própria grandeza e a própria beleza; os corpos, pelo contrário, não são grandes e belos pelo simples fato de serem corpos, pois, ainda que fossem menos grandes e menos belos, não deixariam de ser corpos” (Agostinho, Livro IV, § 29, 1997, p. 111).

59 Como deixa claro no Livro V da obra *A Trindade*: “Deus é, sem dúvida, uma substância ou (se o termo for mais adequado) uma essência, a qual os gregos denominam ‘ousia’. Assim como a palavra ‘sabedoria’ vem do verbo conhecer com sabor (*sápere*) e ‘ciência’ procede do verbo saber (*scire*), assim ‘essência’ é termo derivado do verbo ser (*esse*). E quem se pode dizer com mais propriedade que ‘é’, senão daquele que disse a seu servo Moisés: *Eu sou o que sou, e: Dirás aos filhos de Israel: Aquele que é, enviou-me a vós* (Ex 3,14). Outras substâncias ou essências admitem acidentes, causas de pequenas ou grandes mudanças. Deus, porém, não é susceptível de acidentes, e por isso, nele existe unicamente uma substância ou essência imutável” (Agostinho, Livro V, § 3, 1995, p. 193).

60 Conforme destaca Pedro Calixto: “No entanto, não é o mesmo com Erígena. Para ele, a totalidade dos predicados são acidentes, eles não são aptos a capturar o próprio ser das coisas. Tudo o que, através de cada criatura, se deixa perceber pelos sentidos corpóreos ou ser conhecido pelo intelecto, não é nada mais que um *accident, une détermination qui échoit* da essência de cada uma das criaturas graças às categorias do ser” (Calixto, 2020, p. 321. Tradução nossa do Francês).

61 Vide 509C-510B no Livro I do *Periphyseon*.

Por sua vez, a razão se aplica, de modo geral, a sugerir e a provar, oferecendo provas baseadas em uma investigação precisa da verdade, que nada pode ser predicado de Deus em um sentido próprio, porque Deus excede toda noção e todos os significados sensíveis ou inteligíveis; o conhecerá melhor pelo desconhecimento do que pelo conhecimento, e a ignorância a seu respeito consiste no verdadeiro conhecimento, pois é mais coerente com a verdade e com a exatidão negar Deus em tudo, do que lhe afirmar em tudo. Pois tudo o que você negar de Deus será uma negação verídica, enquanto que tudo o que afirmar d'Ele não será uma afirmação verídica. Se afirma que Deus é isso ou aquilo, será tachado de falsidade, pois Deus não é nada de tudo o que se pode formular ou conceber. Mas, se declara que Deus não é nem isso, nem aquilo, nem nenhum outro, se considerará então que diz a verdade, [...] (Erígena, Livro I, 510B-510C, 1995, p. 170. Tradução nossa do Francês).

Esse trecho é perfeito para concluir a nossa compreensão sobre a relação do conhecimento acerca da divindade para Erígena que, ao mesmo tempo que reconhece que é impossível conhecê-lo verdadeiramente, não nega que se deva buscá-lo pela aproximação a partir das coisas criadas. Pois, conforme Erígena afirma no Livro V, a natureza humana está sempre em movimento, e esse movimento é a busca por Deus, que é ao mesmo tempo a fonte do seu movimento e também o fim para o qual ela se dirige⁶². Buscar Deus portanto não é somente uma questão ontológica, mas é também a razão da existência humana. Posto isso, fica claro como o conceito de teofania e o reconhecimento do mundo como parte de Deus, e portanto sendo possível se identificar Criador e criatura⁶³ (ainda que o Criador se estenda para muito além dessa, não se limitando a ela e portanto escapando de ser considerado um pensamento panteísta⁶⁴), são questões que serão essenciais no pensamento eriginiano. Será sobre isso que vamos tratar no capítulo seguinte, onde aprofundaremos a noção de teofania para Erígena. No atual capítulo o importante foi definir a perspectiva de que não se pode construir um conhecimento positivo (ou afirmativo) sobre Deus, sendo ele “aquilo que não é”. Ao longo desse tópico buscamos deixar claro o que é, segundo a nossa perspectiva, a primeira base do sistema filosófico que possibilitará o Gótico. Todo o pensamento que iremos formular nos próximos capítulos só se desenvolve a partir dessa constatação inicial: não se pode definir, nem conhecer em sua totalidade, o Princípio. A partir dessa constatação será questionada a via da razão pura como a única forma de ascensão intelectual, pois mostra-se que a racionalidade também é limitada. E, ao mesmo tempo, Erígena mostra que o sensível

62 Vide 919A no Livro V do *Periphyseon*.

63 Vide 528B no Livro I do *Periphyseon* onde Erígena descreve a criatura como sendo parte do Criador.

64 Vide 759B no Livro IV do *Periphyseon*.

não é oposto ao racional, mas que assim como este, se compreendidos os seus limites e empregos, é também uma fonte de elevação do conhecimento. Suger partirá dessa perspectiva para defender teoricamente sua grande reforma. Será a partir dessa constatação da limitação da racionalidade que ele poderá se posicionar diante daqueles que afirmam que o sensível é um desvio para a elevação intelectual. E não só isso, somando o que desenvolvemos aqui com o que desenvolveremos no próximo capítulo, teremos construído a base teórica que não só defende, mas inspira e sustenta a fundação do Gótico.

Encerramos portanto nosso primeiro capítulo que, conforme afirmamos na nossa introdução, tem como objetivo estabelecer as bases para compreender isso que chamamos aqui de relação da filosofia neoplatônica medieval com a arte. Assim, buscou-se fundamentar a noção de que o conhecimento sobre o Princípio só pode ser realizado enquanto conjectura e que a pura racionalidade, apartada do sensível, não deve ser tomada como o processo central nessa busca pelo conhecimento conjectural. Possibilitando, conforme mostraremos no próximo capítulo do presente trabalho, a abertura para novas formas de se buscar atingir esse Princípio, como a conjectura a partir manifestação desse na materialidade (teofania), abrindo espaço para a sensibilidade e para a estética. Aqui mostramos esse processo primeiramente em Dionísio Areopagita, que é a fonte dessa teoria filosófica do Princípio como “não sendo”. Compreendendo bem essa base dionisiaca e somando-a com o posterior pensamento eriginiano, podemos entender os fundamentos filosóficos do Gótico quando este for tratado mais a fundo na nossa pesquisa. Estabelecido esse pensamento em Dionísio, buscamos tratar essa mesma questão em João Escoto Erígena. Nele demonstramos, a partir do seu *Periphyseon*, como o conhecimento sobre a natureza Principal não pode ser formulado em termos de sua natureza, mas apenas da constatação de sua existência; também como a pura racionalidade não é a via principal de acesso à conjectura do Princípio e como o sensível não é em sua própria natureza um desvio e nem é oposto, mas sim complementar, ao racional. Dessa maneira buscamos aqui situar o primeiro passo desse movimento de abertura para a sensibilidade estética que, ao definir a inefabilidade divina e os limites do racional, abre espaço para o sensível como parte do processo de anagogia a partir da contemplação da teofania pela arte. No nosso segundo capítulo vamos nos aprofundar na questão da teofania e demonstrar como para Erígena o mundo é manifestação do Princípio. Vamos nos aprofundar também sobre a questão da luz, que exercerá papel fundamental na teoria da teofania e no

movimento de anagogia. Dessa forma, vamos firmar as bases da posição filosófica que irá fundamentar e inspirar Suger na construção do Gótico.

PARTE - 2

TEOFANIA, SENSIBILIDADE E METAFÍSICA DA LUZ

Como o título deixa claro, neste capítulo vamos adentrar mais a fundo em três questões que serão fundamentais para a expressão artística medieval inspirada pela filosofia que tratamos aqui. A partir do que estabelecemos no capítulo anterior, sobre a impossibilidade de se conhecer plenamente a natureza do Princípio, uma série de questões surgem em nossa pesquisa, como: Se a racionalidade e o discurso lógico são questionados como a principal fonte para se conjecturar sobre o Princípio, de que outras maneiras podemos pensar a expressão desse fundamento que não só pela via racional? Se a sensibilidade ganha papel central nesse processo, como se dá o seu uso? Como se dá a anagogia a partir da teofania estética e como esse processo culmina num ato de conjectura sobre a natureza do princípio? Como esse movimento permite a entrada da contemplação estética nesse processo? Como a luz ganha papel central nesse processo de teofania e anagogia?

Será sobre essas problemáticas que esse capítulo irá se debruçar a fim de fundamentar o processo de valorização do sensível nesse movimento e conseqüentemente a abertura estética. Primeiramente com relação à luz vamos demonstrar como essa questão é articulada na filosofia de João Escoto Erígena. Isso será importante para fundamentar a metafísica da luz no contexto filosófico que inspirará Suger em St. Denis. Assim vamos estabelecer as bases para afirmar como a arquitetura Gótica, que tem entre seus fundamentos o uso da luz, evidente nos vitrais, não parte de uma escolha puramente estética, mas que tem um argumento filosófico forte de fundo. Para isso, vamos trabalhar aqui novamente o *Periphyseon* de Erígena, mostrando agora como para ele a beleza sensível é uma manifestação da beleza divina⁶⁵, que é fonte de todo o belo, e como isso se relaciona com a luz.

Em seguida, através do papel da luz, vamos buscar nos aprofundar sobre a questão da teofania, relacionada a contemplação sensível, como um caminho de conjectura sobre o inefável. Demonstrando como a luz é um meio fundamental nesse processo, sendo por vezes tratada como o elo entre a mente humana e Deus e também como aquilo que possibilita a contemplação sobre o mundo. Estabeleceremos aqui, portanto, o tripé de sustentação da teoria

65 Conforme Destaca Umberto Eco na obra *Arte e beleza na estética medieval*: “Scotus Erígena elaborará uma concepção do cosmo como revelação de Deus e de sua beleza inefável através das belezas ideais e corporais, estendendo-se sobre o encanto de toda a criação, [...]” (Eco, 1989, p. 32).

estética que desenvolvemos: a metafísica da luz, onde a manifestação divina se dá na realidade como um movimento luminoso, a teofania, que identifica o mundo como manifestação do Princípio e permite através dele o ato de anagogia, e a sensibilidade como base para esse movimento.

Assim como no capítulo anterior, vamos buscar aqui, a partir da leitura e análise do *Periphyseon* demonstrar como para o autor a questão da sensibilidade e da luz, pontos que serão fundamentais para Suger no Gótico, são apresentados em sua obra e ocupam espaço central na sua teoria. Além disso, também vai se buscar abordar a questão do mundo como teofania, ou seja, como uma manifestação de Deus, a fim de justificar a defesa da busca através do sensível presente na criação como forma de compreensão das Essências e dos Princípios das coisas. Demonstrando como as questões que levaram à criação da arquitetura Gótica tem em suas bases a filosofia de Erígena e Dionísio. Constatando que não é imprudente afirmar que as inspirações de Suger provém de um fundamento filosófico forte.

2.1. A METAFÍSICA DA LUZ E O MUNDO COMO TEOFANIA

A descrição de Deus como sendo aquele que habita a luz inacessível, que faz referência a passagem bíblica Timóteo 6:16⁶⁶, é articulada por Erígena na passagem:

Eu não sei se pode-se falar desse problema em termos sucintos e claros. Pois no que concerne um problema como esse, ou bem deve-se manter um silêncio completo e confiar na simplicidade da Fé Ortodoxa, pois Deus ultrapassa todo o entendimento, conforme é escrito: ‘Tu que sozinho possui a imortalidade e habitas uma luz inacessível’; ou bem, se iniciar-se a discussão desse problema, deve-se demonstrar por múltiplos procedimentos e através de numerosos argumentos uma verdade provável, fazendo uso dos dois ramos principais da teologia: a teologia afirmativa, que os gregos chamam de teologia *catafática*, e a negativa, que eles chamam teologia *apofática*. A primeira, a saber, a teologia *apofática*, nega que a Essência ou a Substância divina seja algo que existe, isto é, nada disso que pode-se enunciar ou conceber; por outro lado, a segunda, a saber, a teologia *catafática*, predica da Essência divina tudo o que existe, e é essa a razão pela qual chama-se teologia afirmativa, não no sentido que ela afirma que a Essência divina seja algo disso que existe, mas porque essa teologia ensina que pode-se predicar da essência divina tudo isso que procede dela. Pois a causa pode, sem inconvenientes, ser designada com os nomes de seus efeitos (Erígena, Livro I, 458A-458B, 1995, p. 90. Tradução nossa do Francês)

66 “O único que possui a imortalidade e habita em luz inacessível, a quem nenhum homem viu, nem pode ver. A ele, honra e poder eterno! Amém.” (Tim, 6,16)

Essa observação é levantada por Erígena no debate sobre se as categorias podem ou não ser propriamente predicadas de Deus, questão que já abordamos suficientemente no capítulo anterior e que por isso não convém retomar aqui, o que nos interessa nesse trecho é a apresentação das duas formas de se conjecturar sobre Deus, a afirmativa (catafática) e a negativa (apofática)⁶⁷. É interessante notar que Erígena reconhece a princípio que se trata de um assunto espinhoso e que talvez o mais apropriado para aquele que se coloca diante dele seja o de se resignar e apenas aceitar as escrituras que, conforme demonstra o trecho de exemplo, deixa clara a impossibilidade de se conhecer aquele que “habita na luz inacessível”. Entretanto, não será essa a postura adotada por Erígena pois, apesar de reconhecida a impossibilidade de atingir o Princípio em sua totalidade, o desejo por conhecimento os compele a essa busca que, apesar de impossível de ser saciada definitivamente, devido a natureza infinita daquilo que se busca, não é por isso infrutífera. E é visando essa questão que as duas modalidades de conjectura acerca do Princípio são apresentadas. Aqui, Erígena não propõe que se siga uma abordagem ou outra, mas sim que ambas devem ser articuladas nesse exercício de buscar conjecturar sobre a natureza do Princípio. Visto que, conforme ele afirma, não são opostas, mas sim complementares, pois enquanto que a abordagem positiva afirma que “Deus é algo”, a negativa entra nessa proposição para reforçar que ela afirma isso não como algo que se refere propriamente ao Princípio em sua Essência, mas sim como algo que pode ser atribuído a ele por aproximação através da sua criação⁶⁸. Se é compreendido que o Princípio está além dos opostos, então em sua essência ele é na medida do não ser, ou seja, uma afirmação de que o Princípio “é algo” nunca pode ser formulada sem a ressalva de que ele é isso apenas por aproximação e não por igualdade, quer dizer, de que ele não é esse algo. Dessa forma a postura negativa entra como um segundo passo para elucidar a positiva de que não é possível afirmar nada de forma definitiva sobre o Princípio⁶⁹. Portanto a postura positiva

67 Já vimos no nosso capítulo anterior como Dionísio se vê diante da mesma questão sobre as duas formas de se conjecturar sobre o Princípio. Retomar essa questão aqui em Erígena é importante por dois aspectos: Primeiramente reforçar como Dionísio está na base do pensamento desenvolvido por Erígena e em segundo lugar nos aprofundar mais sobre essa questão que é cara a nossa pesquisa, pois Erígena não faz uma simples repetição de Dionísio, mas uma análise própria a partir dele e conhecer esse movimento em Erígena nos ajuda a nos aprofundar em sua própria filosofia.

68 Movimento muito semelhante ao que faz Dionísio Areopagita conforme demonstramos anteriormente.

69 Conforme aponta Beierwaltes: “Se a negação nega aquilo que a via afirmativa atribui ao Princípio divino - que ele é, por exemplo, ser, vida, pensamento, verdade ou luz -, por meio disso ela não anula simplesmente o sentido de tais afirmações, mas as relativiza em si mesmas: da realidade do Divino, na qual deixa de valer o princípio da não contradição - Deus é e ao mesmo tempo não é ser e verdade - não é possível dizer nada de positivo em um sentido verdadeiro ou próprio, mas somente no sentido de uma referência ao ‘Nada infinito’ (nihil per infinitatem) que Ele mesmo é. A negação acaba sendo

e negativa não se opõe ao tratar a natureza do Princípio como sendo algo inefável⁷⁰. Esse ponto é importante de ser apresentado aqui pois é a chave para a compreensão de que apesar de Erígena afirmar que o conhecimento sobre o Princípio em sua Essência é impossível, não se trata da defesa por cessar a conjectura, onde o filósofo defende que deve calar-se sobre isso e interromper a busca por Deus (Princípio). Trata-se de uma postura não só filosófica, mas também teológica, pois, apesar de saber que Deus é inacessível em sua totalidade, isso não faz com que a humanidade não deva buscá-lo dentro daquilo que lhes é possível a partir de suas capacidades. Isso é central para se pensar o porquê de se empreender os esforços arquitetônicos realizados por Suger em St. Denis, pois seguindo essa postura, empreender esforços para buscar enxergar Deus através da sua criação é parte das possibilidades de contemplação que competem ao homem.

Estabelecida a impossibilidade de se atingir Deus diretamente, conforme definimos no capítulo anterior, e somada a questão que acabamos de demonstrar sobre a relação dual entre a afirmação e a negação abordada por Erígena, cabe agora demonstrar como a ideia de teofania será trabalhada por ele como forma de se ter um vislumbre aproximado da natureza Princípial. A primeira menção acerca do conceito de Teofania trazida por Erígena no *Periphyseon* é baseada em Máximo o Confessor⁷¹ e segundo ela: A Teofania é um ato de misericórdia divina, na qual Deus faz descer sua Palavra até sua criatura e também a criatura ascender até a sua Palavra, de forma que ela se torne compreensível para a criatura nesse encontro. Vemos aqui como a questão do duplo movimento é novamente articulada por Erígena: assim como foi na questão das posturas afirmativa/negativa, trata-se de um movimento conjunto de descendência da Palavra e ascensão da criatura. É importante notar que o processo de teofania, ou seja esse movimento de descendência do Princípio e sua revelação, não significa a contemplação total e plena da divindade, mas ao mesmo tempo também não significa contemplar algo que é menos que Deus, pois as teofanias, enquanto manifestação divina, são também Deus. Isso é reforçado

dessa maneira o segundo nível de reflexão da afirmação, que deve ser necessariamente pressuposta; [...]” (Beierwaltes, 1998, p. 137. Tradução nossa do Italiano).

⁷⁰ Vide 461C e 461D no Livro I do *Periphyseon*.

⁷¹ Conforme trecho: “Nós podemos constatar que o monge Máximo, esse divino filósofo, falou da teofania com bastante profundidade e sutileza no seu comentário sobre as Homilias de Gregório, o Teólogo. Máximo declara que a teofania não procede de nenhuma outra causa que Deus, mas que toda teofania procede, em uma parte, de uma descendência do verbo divino, isto é, do Filho único que é a Sabedoria do Pai, descendente de alguma forma sobre a natureza humana criada e então purificada por Ele, e, por outra parte, da ascensão da natureza humana, se elevando até essa mesma Palavra pelo amor divino. Eu quero dizer aqui por descendência, não a descendência que já ocorreu pela Encarnação da criatura, mas a descendência que conduz a *theosis*, ou seja, a deificação da criatura” (Erígena, Livro I, 449B, 1995, p. 76. Tradução nossa do Francês).

por Erígena quando ele levanta o conceito de teofania para explicar o porquê do fato de Agostinho ter afirmado que os anjos podem contemplar as Causas Primordiais em Deus (fato que poderia vir a contradizer o pensamento desenvolvido por Erígena que afirma ser a natureza divina inatingível em sua verdadeira forma). A explicação que João Escoto estabelece é de que ele na verdade se refere às teofanias dessas Causas, mas que não é incorreto utilizar o termo Deus para se referir a elas e por isso Agostinho as chama assim⁷². Cito abaixo o trecho onde Erígena aprofunda essa questão e onde também nos é possível ver como a relação de hierarquia desenvolvida por Dionísio Areopagita (onde um ser é classificado como mais próximo ou mais distante de Deus na medida que recebe sua manifestação mais ou menos diretamente) é retomada por Erígena no seu conceito de teofania:

Pois não é apenas a essência divina que é indicada pela palavra *Deus*, mas aquele modo pelo qual Deus se revela a criatura intelectual e racional, de acordo com a capacidade de cada uma delas, é também frequentemente chamado *Deus* na Sagrada Escritura. Os gregos costumam chamar esse modo de teofania, ou seja, uma aparição de Deus. Aqui está um exemplo dessa teofania: “Eu vi o Senhor sentado”, e outras formas similares, já que não é a Essência de Deus que o profeta viu, mas uma teofania criada por Ele (Erígena, Livro I, 446D, 1995, p. 73. Tradução nossa do Francês)

Essa passagem é essencial para compreendermos o conceito do mundo como Teofania do Princípio. O primeiro ponto importante é que Erígena afirma que aquilo pelo qual damos o nome de Deus não se refere somente a essência divina em si, mas também as suas formas de se manifestar, assim, contemplar Deus através das teofanias é contemplar Deus ainda que parcialmente. Quer dizer, o Princípio é inacessível, pela sua própria natureza, em sua essência para suas criaturas, mas isso não impede que elas o contemplem (não em sua totalidade mas enquanto manifestação) através da teofania, que são maneiras pelas quais o Princípio se revela. É importante destacar que para Erígena tudo aquilo que é criado, é criado enquanto parte do Princípio, dessa forma tudo que é visto, sentido, ou captado pelo intelecto, nada mais é do que a aparicação daquilo que é invisível⁷³. Quando o Princípio se revela aos homens, essa

⁷² Conforme trecho: “E no entanto, qualquer um que afirme que nos intelectos angélicos residem certas teofanias dessas razões normativas, ou seja, certas manifestações divinas compreensíveis para a natureza intelectual, mas que não as razões normativas elas mesmas, isto é, os exemplares primordiais, não se afastará da verdade, na minha opinião. E nós acreditamos que Santo Agostinho não falou incongruentemente ao afirmar que essas teofanias foram contempladas na natureza angelical antes mesmo da geração de todas as naturezas inferiores a natureza angélica. Não nos incomodaremos portanto por ter dito que os anjos contemplam as causas das criaturas inferiores a eles, primeiro em Deus, depois em si mesmos.” (Erígena, Livro I, 446C, 1995, p. 72. Tradução nossa do Francês).

⁷³ Vide 633B, 633C, 633D e 634A no Livro III do *Periphyseon*.

revelação nunca é sua totalidade, mas a forma que ele se faz compreensível na criação. Conforme a afirmação anterior, em referência a Máximo, a teofania é uma forma de aproximação do Criador e da criatura. E é aqui que a questão da luz começa a se fazer presente, através da metáfora da teofania com o ar e a luz:

Mas se você me pedir exemplos que ilustrem essa tese, vários exemplos nos são oferecidos pelo mesmo Máximo. Pois tal como o ar quando iluminado pelo Sol parece não ser nada mais que luz, não porque o ar perde a sua própria natureza, mas porque a luz prevalece nele de tal forma que acredita-se que se tornou luz, da mesma forma a natureza humana unida a Deus parece tornar-se totalmente Deus, não porque a natureza humana cessa de ser sua própria natureza, mas porque ela recebe uma participação na Divindade de um modo tal que somente Deus parece subsistir nela. De maneira análoga, na ausência de luz, o ar é obscuro, mas a luz do Sol, que subsiste por si mesma, não é nunca perceptível por nenhum sentido corporal. Mas quando a luz do Sol se mistura com o ar, então essa luz solar começa a se tornar visível, de tal modo que, se em si mesma a luz solar permanece imperceptível aos sentidos, uma vez misturada com o ar ela pode ser percebida pelos sentidos. E, graças a esse exemplo, você pode compreender que a Essência divina permanece incompreensível em si mesma, mas que, uma vez unida com a criatura intelectual, a Essência divina se torna visível de um modo extraordinário, de tal modo que a primeira, quero dizer a Essência Divina, segue visível somente na segunda, ou seja, na criatura intelectual. Pois a transcendência inefável da Essência divina excede toda a natureza que participa dela, de tal modo que nada mais, a não ser a Essência divina, se apresenta para as inteligências em tudo que existe, enquanto que em si mesma, como nós dissemos, a Essência divina não é visível de modo algum (Erígena, Livro I, 450B, 1995, p. 78. Tradução nossa do Francês).

Essa passagem é essencial para compreender a presença dos vitrais no cosmos do interior Gótico (conforme vamos apresentar mais adiante). Agora é importante que se atente a essa relação de semelhança entre a manifestação sensível e a manifestação do inefável. A benevolência da teofania divina está justamente em tornar a Virtude de Deus acessível ao intelecto humano para que esse possa então tornar-se essa virtude por aproximação⁷⁴. Erígena recorre a essa belíssima metáfora da luz feita por Máximo ao afirmar que a Luz do Sol que em si mesma é incompreensível aos sentidos (assim como Deus), ao se misturar com o ar faz com que ele passe a parecer luz, não porque deixa de ser ar e se torna luz, mas porque a luz prevalece sobre aquilo que é o ar (da mesma forma que o Verbo divino ao se tornar parcialmente acessível ao intelecto humano através da teofania, faz com que a mente humana possa se tornar sua virtude, não deixando de ser mente e se tornando divindade, mas sendo

⁷⁴ Vide 905B no Livro V do *Periphyseon*.

tomada por ela assim como o ar é tomado pela luz). Conforme dissemos, os vitrais e a importância dada à luz no Gótico será a tentativa de reproduzir na arte essa constatação.

A analogia com a luz em Erígena também se apresenta quando ele descreve no primeiro livro do *Periphyseon* a relação do amor de Deus com a criação que se manifesta da mesma forma que a luz visível no mundo:

Deus é movido na medida em que comunica um vínculo inseparável de Eros e de Agapè a todos os existentes que lhe são suscetíveis; mas Deus se move na medida em que atrai por natureza o desejo de todos os existentes que se movem para Ele. Ou ainda: Simultaneamente, Deus move e é movido na medida em que quer se tornar objeto de querer, deseja se tornar objeto de desejo, e ama se tornar objeto de amor'. Pois a luz sensível, que preenche todo o mundo sensível permanece também imóvel, embora seu veículo, que chamamos pelo nome de Sol, gira em um movimento eterno ao redor da Terra percorrendo os espaços intermediários do éter; mas a luz ela mesma, que flui desse veículo como de uma fonte inesgotável, se espalha por todo o mundo através da ilimitada difusão dos seus raios, sem deixar livre nenhum lugar no qual ela possa se mover, e permanece sempre imóvel. Pois a luz permanece sempre plena e completa em todos os lugares do mundo, sem deixar nenhum lugar, nem aspirando ganhar lugar algum, com exceção de uma parte restrita deste ar inferior que envolve a Terra, onde a luz se retira para deixar o campo livre para essa sombra da Terra que chama-se noite. A luz move, no entanto, os sentidos visuais de todas as criaturas vivas que são capazes de perceber a luz e as atrai para si para que, através do seu intermédio, as criaturas vivas possam ver o que elas são capazes de ver na própria medida de suas capacidades. E é por isso que a luz é suposta de se mover, porque ela induz o raio emitido pelos olhos a mover-se para ela, ou seja, que ela é a causa do movimento que induz os olhos à visão. E não se surpreenda ao ouvir que a natureza da luz, que é o fogo, preenche todo o mundo sensível e que está em toda a parte sem mudança. Pois é isso que São Dionísio nos ensina em seu livro sobre a *Hierarquia Celeste*; e São Basílio afirma a mesma tese no seu *Hexaemeron*, destacando que a substância da luz está em toda a parte, mas que ela irrompe por uma operação natural nas luminárias do mundo, grandes ou pequenas, não apenas para fornecer iluminação, mas para diferenciar a totalidade do tempo em sequências, graças aos movimentos dos corpos celestes (Erígena, Livro I, 520D-521B, 1995, p. 186. Tradução nossa do Francês).

A relação da luz com o amor de Deus se expande para a relação da luz como o ato de criação e retorno ao criador, e também como relação ao conhecimento⁷⁵. Pois a mesma luz que

⁷⁵ A relação da luz com o conhecimento não é novidade em Erígena e nem mesmo em Dionísio. Como mostraremos mais adiante, ela já está em Platão na figura do Sol e também em Agostinho, como pode ser visto no *Confissões*, onde ele aponta o seu contato com os textos platônicos, e a decorrente clarificação intelectual a partir deles, como um processo de ascensão na iluminação divina: “Instigado por esses inscritos a retornar a mim mesmo, entrei no íntimo do meu coração sob tua guia, e o consegui, porque tu te fizeste meu auxílio. Entrei e, com os olhos da alma, acima destes meus olhos e acima de minha própria inteligência, vi uma luz imutável. Não era essa luz vulgar e evidente a todos com os olhos da carne, ou uma luz mais forte do mesmo gênero. Era como se brilhasse muito mais

assim como o amor de Deus se espalha por toda a criação é também aquilo que atrai o olhar (que também é luz na concepção de Erígena, mas no caso uma luz emitida pelos olhos do observador⁷⁶), reproduzindo a relação entre duas partes opostas que se buscam, como o que ama e o que é amado, dessa forma a mesma luz que se espalha pela criação é também a luz que atrai para a sua origem (o Sol que representa Deus nessa analogia). É o brilho da luz que atrai o olhar daqueles capazes de percebê-la. E essa mesma luz também pode ser entendida como a essência das coisas criadas, que não pode ser vista por si mesma, mas é o que dá as coisas a sua aparição no mundo, e o olhar que é atraído por elas vê, mas somente até onde consegue ver, não sendo possível contemplar o todo, nem a fonte por inteiro. A relação apresentada aqui com a sombra também é interessante, pois a sombra, ou a noite, não é o oposto da luz, mas uma criação da sua relação com os corpos⁷⁷, sendo também uma criação de Deus⁷⁸. Essa descrição da luz solar como sendo algo que em sua origem é invisível aos olhos, mas à medida que desce vai se tornando perceptível a eles, também pode ser encontrada no Livro II⁷⁹. Compreender essa visão sobre a luz solar e a possibilidade de analogia dela com a manifestação de Deus são fundamentais para compreender as intenções arquitetônicas que serão exploradas no Gótico, fundamentando novamente a evidente inspiração filosófica sobre o arquitetônico.

Outro momento presente no *Periphyseon*, também no Livro II, apresenta a analogia da luz com o processo de criação, baseado nas palavras do profeta Zacarias, que se refere a Deus pelo nome de “pai das Luzes” e afirma que toda a beleza e perfeição presentes no mundo descem de Deus como um ato de iluminação⁸⁰. Todo o processo de criação é assemelhado

clara e tudo abrangesse com sua grandeza. Não era uma luz como esta, mas totalmente diferente das luzes desta terra. Também não estava acima de minha mente como o óleo sobre a água nem como o céu sobre a terra, mas acima de mim porque ela me fez, e eu abaixo porque fui feito por ela. Quem conhece a verdade conhece esta luz, e quem a conhece conhece a eternidade” (Agostinho, Livro VII, § 16, 1997, p. 190). Entretanto essa relação de Agostinho se difere da de Dionísio, pois Agostinho aqui parece tratar a verdade como algo possível de ser atingido, ao afirmar que “quem conhece a verdade conhece essa luz”.

⁷⁶ Vide 480D no Livro I do *Periphyseon*. A visão é inseparável da luz, pois o ato de ver é uma emissão e recepção de luz.

⁷⁷ Vide 501C-501D no Livro I do *Periphyseon*.

⁷⁸ Pois como afirma Erígena no próprio *Periphyseon*: “Pois Deus não dá nome a nada que não seja a partir dele [...]” (Erígena, Livro I, 501C, 1995, p. 157. Tradução nossa do Francês).

⁷⁹ Vide 608C no Livro II do *Periphyseon*.

⁸⁰ Conforme trecho: “‘Todo bom presente e toda dádiva perfeita’, diz o teólogo, ‘desce do Pai das Luzes’ [...] De nenhuma outra fonte, ele diz, do que o Pai das Luzes, que é, do Pai de todas as (coisas) boas, aquelas que são da natureza e também aquelas que são da graça. Pois bem ele chama de luzes todas as bênçãos que descem da Luz não gerada para a Luz gerada, e [através] da Luz procedente até os limites da capacidade [da natureza e da abundância da graça] são divididas na substância de cada

com um processo de descendência da luz a partir da fonte não criada (Deus ou a primeira das quatro divisões da natureza, sendo “aquilo que cria e não é criado”) para a luz criada e que cria (ou as essências ou a segunda das quatro divisões, sendo “aquilo que cria e é criado”) até dar forma a tudo aquilo que faz parte da criação (identificada como a terceira das quatro divisões, sendo aquilo “que não cria e é criado”). Dessa forma as três primeiras das quatro divisões da Natureza⁸¹, que são as divisões relacionadas com o ato da Criação, são identificadas através da luz (A quarta divisão “aquilo que não cria e não é criado” é também Deus enquanto fim de todas as coisas), mostrando como a questão da luz está intrinsecamente ligada ao pensamento eriginiano.

A questão da luz também é explorada por Erígena no Livro III quando ele apresenta três formas de interpretar o ato de criação da luz no livro do Gênesis e sua conseqüente separação da escuridão. A primeira se relaciona com a criação do tempo, através da criação do dia e da noite, pela separação entre luz e escuridão. A segunda vê o ato de criação da luz como uma analogia ao processo de criação das coisas enquanto ideias em Deus (luz) e como coisas materiais (trevas). A terceira fala sobre a criação da luz como sendo o ato de trazer ao entendimento a essência desconhecida das coisas que é associada como trevas⁸². A segunda e terceira interpretações são as mais importantes para o nosso tema de pesquisa em questão. A segunda forma de compreender a criação da luz e a sua separação das trevas, que segundo Erígena é mais condizente com a interpretação de Agostinho, afirma que a criação da luz condiz com a criação dos anjos e sua separação das trevas, onde a luz seria a perfeição da forma e as sombras a ausência de forma. Ela também pode significar a dupla condição da criação, onde a luz é a criatura enquanto Razões em Deus e as sombras a criatura enquanto criação em Deus. Dessa forma, tem-se uma associação da Luz com as Razões da criação em Deus⁸³. Assim, a criação do primeiro dia é entendida como uma analogia ao processo de criação das coisas materiais, onde o dia é a criação enquanto Razões em Deus, ou seja, a luz, e a noite, que é em seguida, sendo a criação das coisas enquanto criaturas em Deus, posteriores a luz⁸⁴. A terceira forma de interpretação, essa mais próxima do pensamento de Dionísio, interpreta a criação da Luz como o processo de dar esclarecimento às essências das coisas que

essência, seja geral ou específica ou individual. [...] Pois não há natureza criada que tenha <qualquer coisa>, que não seja aquilo que recebeu da <natureza> criativa” (Erígena, Livro II, 565C, 1983, p. 91. Tradução nossa do Inglês).

81 Vide 442A no Livro I do *Periphyseon*, onde Erígena apresenta as quatro divisões.

82 Vide 690D-691C no Livro III do *Periphyseon*.

83 Vide 691D e 692A no Livro III do *Periphyseon*.

84 Vide 692A e 692B no Livro III do *Periphyseon*.

existiam nas sombras, ou seja, no seu estado incompreensível. Essa interpretação nos é ainda mais relevante que a segunda pois se relaciona diretamente com a arquitetura Gótica, principalmente com uma de suas características mais marcantes, os vitrais, que criam um efeito característico onde a Luz surge como que dando vida aos desenhos e as cores de forma análoga a luz da criação dando vida e forma às criaturas no ato da criação⁸⁵. Dessa forma, o processo de separação entre luz e trevas, caracteriza-se pela divisão entre aquilo que está na luz como o que pode ser compreendido pelos intelectos e aquilo que está na sombra como as Essências incompreensíveis. A Luz, segundo essa interpretação, não é somente aquilo que dá vida a criação, mas é também uma ferramenta de esclarecimento e de iluminação, no sentido intelectual do termo⁸⁶.

Feita essa apresentação de como a questão da Luz é articulada na obra de Erígena, retomemos a questão da teofania. Conforme tratamos a pouco, não é estranho para a constituição do mundo descrita por Erígena que seja possível contemplar Deus através da sua criação pois o Princípio se mescla a natureza criada: “Segue-se que nós não devemos entender Deus e a criatura como duas coisas distintas uma da outra, mas como uma e a mesma. Pois ambos, a criatura, ao subsistir, é em Deus; e Deus, ao Se manifestar, de modo maravilhoso e inefável, cria a Si mesmo na criatura [...]” (Erígena, Livro III, 678C, 1981, p. 162. Tradução nossa do Inglês). O que João Escoto traz aqui é uma corajosa afirmação, pois quase se aproxima do panteísmo ao aproximar Deus e criação, entretanto o que ele busca fundamentar aqui é justamente a força do processo de teofania, pois pode-se entender Criador e criatura como sendo o mesmo na medida em que a criatura existe em Deus e que Deus se manifesta na criatura⁸⁷. Reforçando novamente aquilo que foi afirmado com relação Agostinho, ou seja, de que não é incorreto afirmar que as teofanias também possam ser chamadas Deus: “Então, é de

85 Vide 692C e 692D no Livro III do *Periphyseon*.

86 Vide 693A e 693B no Livro III do *Periphyseon*.

87 Conforme descreve Beierwaltes: “O horizonte mais universal ou mais amplo dessa questão pode ser circunscrito com a seguinte proposição: o ser na sua totalidade - e, portanto, não só o ‘mundo’ - é teofania. Uma proposição que pode ilustrar o conceito de *teofania* é a seguinte: o ser na sua totalidade é manifestação, a ativa manifestação de Deus como aquele que, em si mesmo, não se manifesta, onde os dois termos, Deus e manifestação, devem ser entendidos de modo enfático: por um lado, o ser é entendido como aquilo em que Deus se *manifesta* ou se *mostra*, e no qual, todavia, Ele, enquanto manifesto, não é como é em si *mesmo*; por outro lado, o ser é aquilo *em* que, ou mesmo é *como*, Deus se manifesta, e, sem o proceder de Deus de si mesmo em outro, ‘nada’ existiria, isto é, existiria somente Deus. Erígena desenvolve essa concepção no sentido da relação dialética entre o ser-oculto (occultum) e manifestação (apparitio, manifestatio), como o tornar-se acessível daquilo que é em si Inacessível, como mediação ativa daquilo que é em si Incomunicável, como o ser-luz, visível e compreensível, daquilo que é em si Escuridão super-luminosa (que cega, isto é, que não se abre ao pensamento conceitual)” (Beierwaltes, 1998, p. 135. Tradução nossa do Italiano)

Si mesmo que Deus toma as ocasiões de Suas teofanias, isso é, das aparições divinas, pois todas as coisas são a partir d’Ele e através d’Ele e n’Ele e para Ele” (Erígena, Livro III, 679A, 1981, p. 163. Tradução nossa do Inglês). Se as teofanias são o Princípio se manifestando na criação e toda a criação é entendida como sendo o Princípio, então as teofanias são o Princípio se manifestando em si mesmo, logo também são o próprio Princípio. É importante ressaltar que Deus está na sua criação, mas por ser infinito, está também além dessa e portanto a criação é apenas uma parte dessa infinitude. Por isso, apesar de se aproximar de um panteísmo, ou seja de igualar criador e criatura, Erígena se lança para fora desse sistema ao colocar a natureza divina manifesta na criação mas não limitada a ela⁸⁸. As teofanias, ainda que também sejam Deus, não são ele em sua plenitude, dessa forma mantém-se a impossibilidade de conhecê-lo em sua totalidade, mas apenas em sua manifestação através das teofanias. E disso Erígena conclui o que é o ponto principal que se buscou demonstrar através deste tópico, ponto esse que é importante para a questão da anagogia estética, o de que toda a criação pode ser entendida como uma teofania⁸⁹ (justificando a arte e a beleza não com frivolidades ou distrações, mas como o Princípio manifesto, ou, de maneira teológica, o Verbo encarnado). Uma descrição do mundo como teofania ligada ao ato de criação pelo amor divino e ao seu processo de movimento por essa criação, que se assemelha à luz do sol que se espalha por tudo aquilo que toca. Onde a luz primordial é invisível em si mesma, mas na medida em que desce na criação vai se tornando cada vez mais visível através da sua relação com os corpos⁹⁰.

88 Conforme Beierwaltes: “Através desta concepção, todavia, a transcendência do Fundamento criador não deve ser nivelada num sentido panteísta [...]. A transcendência e a imanência do Fundamento são os pólos de uma dimensão diferenciada e em si dialeticamente dinâmica. O auto-desdobramento criativo de Deus, como constituição de si mesmo, indica o fato de que Deus se autodetermina de modo absoluto por meio da relação consigo mesmo: indica, a saber, a sua *liberdade*” (Beierwaltes, 1998, p. 141. Tradução nossa do Italiano).

89 Conforme trecho: “Portanto, enquanto é entendido como incompreensível em razão de sua transcendência, não é irrazoavelmente chamado de Nada, mas quando começa a aparecer em suas teofanias é dito proceder, como que, saindo do nada para algo, e aquilo que é propriamente pensado como além de toda essência é também propriamente conhecido em toda essência, e portanto, toda criatura visível e invisível pode ser chamada teofania, isso é, uma aparição divina. Pois cada ordem das naturezas, da mais elevada a mais baixa, isto é, das essências celestiais aos últimos corpos desse mundo visível, quanto mais secretamente é entendido, mais perto é visto da aproximação do brilho divino” (Erígena, Livro III, 681A-681B, 1981, p. 167. Tradução nossa do Inglês).

90 Conforme trecho: “Conseqüentemente, o brilho inacessível dos poderes celestiais é frequentemente chamado de teologia da escuridão. Não é surpreendente quando mesmo a mais elevada Sabedoria em si mesma, que é do que eles se aproximam, é comumente significada pela palavra ‘Escuridão’. Escute o Salmista: ‘Como Suas trevas é também a Sua luz’, como se ele estivesse abertamente dizendo; tão grande é o esplendor da Bondade Divina que, não é irracional para aqueles que desejam contemplá-la e não conseguem, que ela se torne escuridão. Pois somente Ele, como diz o Apóstolo, ‘possui a luz

Com isso concluímos os dois pontos que buscamos fundamentar no presente tópico: A descrição do mundo como teofania, como o Princípio manifesto, e a importância da luz inserida no pensamento eriginiano. Deixar a questão da teofania bem clara é essencial para compreendermos a justificativa da beleza e da arte como ferramentas de anagogia. Afinal, além da clara inspiração conceitual, conforme vamos demonstrar no próximo capítulo, a questão do ornamento foi uma polêmica forte durante o nascimento do Gótico, e será através da articulação dessa valorização filosófica sobre a natureza criada que será possível a Suger construir sua defesa teórica sobre a beleza. Relacionado com isso, a compreensão sobre a metafísica da luz é essencial para se pensar a relação estabelecida pelo filósofo entre o Princípio e a criação e isso será também importantíssimo no Gótico, pois nele essa relação será intensamente explorada, e se fará manifesta através da arte e da arquitetura. Nos dedicamos neste primeiro tópico a estabelecer esses dois pontos importantes, mas ainda nos falta uma questão fundamental, o movimento anagógico. Ou seja, no presente tópico, definimos que o mundo é teofania divina e como essa manifestação se dá pela ação luminosa daquilo que é supra-luz, agora, no próximo, vamos estabelecer como através dessa contemplação do mundo sensível é possível se elevar para a conjectura daquilo que é incomensurável. Afinal a base do argumento que construímos aqui com relação ao Gótico é a sua defesa filosófica do sensível como base para a conjectura sobre o inefável e para isso compreender adequadamente esse movimento é fundamental.

2.2. O SENSÍVEL COMO INSTRUMENTO DO PROCESSO ANAGÓGICO ATÉ O PRINCÍPIO INEFÁVEL

Posto o que apresentamos no tópico anterior, de que para Erígena o mundo é uma teofania de Deus e que não se pode conhecê-lo pelo que ele é, mas apenas por analogia através da sua criação, vamos nos dedicar agora a demonstrar como o processo sensível vai servir de ferramenta para essa aproximação. Estabelecer esse princípio é fundamental para compreender a articulação da criação estética como base do conhecimento sobre o Princípio. Afinal, valorizar a criação como a via de acesso mais próxima ao Princípio é, necessariamente, valorizar a sensibilidade, pois é através dela que acessamos o mundo inacessível. Mas quanto mais a ordem das coisas desce abaixo, mais manifestamente ela se revela aos olhos daqueles que a contemplam, e portanto, as formas e espécies das coisas sensíveis recebem o nome de ‘teofanias manifestas’” (Erígena, Livro III, 681B-681C, 1981, p. 167. Tradução nossa do Inglês).

material. Vamos mostrar aqui como essa defesa do sensível por Erígena se dá de forma bastante clara. Primeiro apresentando como essa fusão entre natureza intelectual e corpórea é o que dá ao homem o papel central em toda a criação. Em seguida, vamos retornar ao mito da queda interpretado por Erígena para apresentar como a corporeidade não é um acidente ou uma imperfeição, mas parte fundamental da definição da natureza humana. Posto isso, vamos nos aprofundar no movimento de construção do conhecimento a partir da percepção sensível. Vamos trabalhar detalhadamente a descrição desse processo em Erígena, pois é a linha de sustentação filosófica para o caminho da sensibilidade até o inefável.

O homem é descrito por Erígena como tendo um local privilegiado na criação, pois é nele que sua totalidade se implica: “Desde que, então, você tem uma clara percepção sobre a divisão natural de tudo, começando pela (a divisão entre) Criador e criatura e terminando no homem, cuja criação coroa a operação divina [...]” (Erígena, Livro II, 531D, 1983, p. 21. Tradução nossa do Inglês). Nesse papel central dado ao homem, Erígena chega quase a romper com a tradição das hierarquias das criaturas (como a apresentada por Dionísio na *Hierarquia Celeste*) que tende a considerar o anjo como superior ao homem⁹¹. Pois apesar de reconhecer a cadeia hierárquica que posiciona a natureza do anjo como superior à do homem na criação, o homem é tratado aqui como o centro dessa, não por ser criado à imagem de Deus, pois, mesmo arriscando contradizer as Escrituras, Erígena afirma que os anjos também são criados à imagem Divina⁹², o homem é o centro da criação porque é no homem que as duas naturezas, tanto a sensível quanto a intelectual se encontram. Pois o anjo possui apenas a natureza intelectual (que é a imagem de Deus presente também nos homens), enquanto que nos animais apenas a natureza sensível se faz presente⁹³. Dessa forma o homem é como o

91 Dionísio parece dar mais crédito às figuras angélicas que Erígena. O segundo afirma que apesar de superiores hierarquicamente é o homem o centro da criação e o que consegue melhor acesso, visto que possui duas naturezas (sensível e inteligível), enquanto que para Dionísio os anjos (principalmente os de ordem mais elevada, como os tronos e serafins) são os que têm o acesso mais pleno a natureza divina visto estarem mais elevados na escala hierárquica. De certa forma, Erígena parece “conceder” ao homem maior importância e capacidades, devido a sua natureza única, independente do seu lugar na hierarquia. Isso é importante para pensar a arquitetura inspirada por essas obras, pois a arte Gótica é feita para a contemplação dos homens e não dos anjos e por isso pressupõem o valor deste nesse sistema. E isso faz sentido pois, mesmo que a base da inspiração para Suger tenha sido os textos de Dionísio, ele os acessa a partir da tradução e consequente interpretação de Erígena.

92 Vide 732D no Livro III do *Periphyseon*.

93 Conforme trecho: “[...] homem não é inapropriadamente chamado de oficina de todas as criaturas, pois nele a criatura universal está contida. [Pois] ele tem intelecto como um anjo, razão como um homem, sensibilidade como um animal [irracional], vida como uma planta, e subsiste em corpo e

ponto de ligação entre toda a criação e essa centralidade dada ao homem não é arbitrária, pois é justamente essa condição que possibilita a ele acessar aquilo que existe enquanto o Princípio manifesto na criação. No livro II, quando Erígena está se referindo às divisões propostas por Máximo, ele constata essa condição única dada aos homens:

Pois o homem [como nós já dissemos e devemos <com muita frequência> dizer novamente] foi criado com uma natureza de status tão elevado que não há nenhuma criatura, seja ela visível ou inteligível, que não possa ser encontrada nele. Pois ele é composto pelas duas partes universais da natureza, criada por meio de uma maravilhosa união. Pois ele é a conjunção do sensível e do inteligível, isto é, as extremidades de toda a criação. Pois na natureza não há nada mais inferior que o corpo, nem nada mais exaltado que o intelecto (Erígena, Livro II, 531B, 1983, p. 19. Tradução nossa do Inglês).

Devido a sua condição de ponto central da criação, o homem é capaz de capturar tanto as criaturas visíveis quanto as inteligíveis, pois é formado pela perfeita união da natureza corpórea e intelectual. Dessa forma Erígena reforça a possibilidade de se conjecturar sobre as essências da criação, pois apesar dos Princípios em Deus serem inacessíveis ao homem, ele é dotado da capacidade de buscá-los pois todos podem ser encontrados nele, inclusive a natureza de Deus, pois ela se faz presente também no homem enquanto criatura feita, em parte (a que se refere a sua natureza intelectual), como imagem do Criador. Portanto, está aqui a chave da busca pelo conhecimento sobre o mundo em Erígena, pois apesar das essências só serem possíveis de serem conhecidas em caráter de conjectura, as formas criadas e corpóreas são acessíveis ao homem pois estão nele enquanto “coroamento” do mundo criado. E é nisso que ele é diferenciado dos anjos, pois esses não possuem sentidos, porque seus corpos são simples e espirituais e portanto não possuem sensibilidade física, pois a qualidade dos sentidos é dada apenas àqueles cujo corpo é formado pelos elementos, ou seja, um corpo material⁹⁴. E essa observação é importante, pois destaca que a condição corpórea, e com ela a possibilidade dos sentidos, é o que torna o ser humano diferenciado e, de certa forma, superior aos outros seres criados.

A sensibilidade é portanto parte fundamental desse processo de descobrimento do mundo. Mas como Erígena define a sensibilidade? A resposta para essa questão pode ser encontrada no Livro II do *Periphyseon*. Primeiramente, Erígena estabelece que a alma humana se manifesta de forma trina, sendo esses três elementos o intelecto, a razão e a sensação. É importante notar aqui que essa aparente divisão da alma em três não se dá na alma” (Erígena, Livro III, 733B, 1981, p. 287. Tradução nossa do Inglês).

⁹⁴ Vide 733C no Livro III do *Periphyseon*.

própria natureza da alma, pois ela é em sua natureza una e indivisível, mas sim nas suas formas de movimento⁹⁵. Com relação a terceira, as sensações, temos as sensações internas e as externas. Onde a interna está ligada a alma, enquanto que a externa é formada pela relação entre alma e corpo, conforme fica claro no trecho a seguir:

Pois é o interior que é co-essencial com a razão e o intelecto, enquanto que o exterior, embora pareça pertencer mais a alma [do que ao corpo], ainda não *constitui* a essência da alma mas como dizem os gregos, é um tipo de conjunção de alma e corpo. Pois quando o corpo perece e a vida parte, ele desaparece inteiramente. Pois se ele permanecesse na alma e pertencesse a sua substância, então (a alma) poderia fazer uso dele mesmo sem o corpo, mas desde que, de fato, sem um corpo não o faz, nem poderia fazê-lo, fica-se com a conclusão de que nem permanece no corpo quando ele perece, nem continua na alma quando ela cessa de controlar o corpo (Erígena, Livro II, 569A, 1983, p. 99. Tradução nossa do Inglês).

O que João Escoto deixa evidente aqui é que a sensibilidade externa não é nem totalmente um domínio do corpo, visto que cessa nesse quando ele perece (ou seja é separado da alma), nem é totalmente domínio da alma, pois não permanece nela depois de separada do corpo. Essa aparente dupla natureza da sensibilidade que, enquanto interna está inteiramente ligada à alma e enquanto externa é fruto da relação desta com a corporeidade, se dá em Erígena devido a condição temporal da natureza corpórea dos homens. E para compreender isso é preciso retornar aqui novamente à análise que Erígena faz sobre o mito do pecado original e a queda do homem do paraíso⁹⁶. O que Erígena descreve sobre essa questão no Livro IV passa por uma concepção de uma dupla natureza corpórea. O homem antes da queda possuía uma natureza corpórea perfeita e livre da corrupção que decorre da posterior natureza material, será esse também o corpo que possuirá após sua morte material e retorno a Deus⁹⁷. Dessa maneira, é como se o homem possuísse duas naturezas corpóreas, uma perfeita, imutável e eterna e a outra material, temporal e sujeita a corrupção. É importante destacar que com isso Erígena não quer significar que o homem possua dois corpos, mas sim que possui apenas um corpo verdadeiro, que é esse corpo perfeito, sendo o corpo material como uma

95 Conforme fica evidente no trecho do Livro II: “*Pois a alma subsiste em seus movimentos e seus movimentos subsistem nela. Pois ela é por natureza simples e indivisível, e se diferencia apenas pelas diferenças substanciais dos seus movimentos*” (Erígena, Livro II, 574B, 1983, p. 111. Tradução nossa do Inglês).

96 Questão que já abordamos no capítulo anterior com relação a possibilidade de acesso do homem às essências. Vamos retomar agora essa questão para abordar mais diretamente a questão da corporeidade enquanto parte da essência do homem.

97 Vide 800C no Livro IV do *Periphyseon*.

espécie de vestimenta temporária sobre esse corpo verdadeiro⁹⁸. Entretanto, isso não quer dizer que essa natureza material seja totalmente desprezível, pois mesmo que o corpo externo tenha sido gerado no homem devido ao pecado e de estar sujeito a corrupção e fim pelo tempo, ainda sim ele faz parte das criações de Deus e foi posto no homem pela Sua vontade e dessa maneira associado a sua alma. O corpo interior é mais intimamente ligado a alma (tendo sido criado em conjunto dessa) enquanto que o corpo exterior, por ser uma criação material necessariamente deve se dissolver com o tempo devido a sua própria natureza e assim morrer, entretanto não é necessário que este morra definitivamente para a alma que a ele está ligado.

[...] portanto, a alma não pode esquecer ou deixar de saber suas partes onde quer que, entre os elementos, elas possam estar espalhadas. Pois embora, elas sejam coisas que foram adicionadas à natureza humana como resultado do pecado, elas não podem ser desprovidas de toda a conexão com ela, visto que elas foram adicionadas e criadas pelo mesmo Criador que criou a natureza; e portanto, na restauração do homem à unidade de sua natureza, elas devem ser lembradas, de modo que no momento da Ressurreição a alma irá receber a totalidade do que estava sujeito a ela (Erígena, Livro IV, 802C, 1995, p. 145. Tradução nossa do Inglês).

O que Erígena afirma aqui é que a alma continua se recordando pela eternidade da matéria que um dia ela foi ligada. Portanto, mesmo depois da morte, a alma não se separa completamente desse corpo material devido ao fato de que continua recordando dele. O que João Escoto traz aqui não é banal, porque reforça a importância dada a corporeidade material, pois a materialidade do corpo, apesar de inferior, não é vista como algo descartável, ou de que se busca fugir, nem é totalmente separado da alma, nem mesmo é um puro acidente diante da perfeição, pelo contrário, permanece sendo recordada pela alma eternamente mesmo depois de se desfazer e faz parte da Criação divina, sendo portanto necessariamente boa, mesmo que fruto do pecado. O corpo exterior não é um acidente, mas a expressão da alma no mundo material: “Pois o corpo exterior e material é o signo do interior, no qual a forma da alma é expressa e, portanto, racionalmente chamada de sua forma” (Erígena, Livro IV, 803A, 1995, p. 145, Tradução nossa do Inglês⁹⁹). Isso traz um valor sem igual para a defesa da

98 Vide 803A e 803B no Livro IV do *Periphyseon*.

99 Nota: A tradução em inglês optou pelo termo “*seal*” que em tradução mais direta para o português significaria “selo”, entretanto acreditamos que, em português, o termo “signo” representa melhor o sentido do original em latim “*signaculum*”. Assim como optamos por “racionalmente” no lugar de “razoavelmente”, que seria a tradução mais direta do termo “*reasonably*” em inglês, por acreditarmos que mantém significado mais próximo com o termo latino original “*rationabiliter*”. Os termos em latim são retirados da versão latina do texto presente na mesma obra. No texto em inglês: “*For the exterior and material body is the seal of the interior, in which the form of the soul is expressed, so it is, reasonably called its form*” (Erígena, Livro IV, 803A, 1995, p. 145). No texto em latim: “*Est enim*

sensibilidade como ferramenta, em uma oposição a noção do sensível como perversão ou desvio. Afinal não se trata só da percepção, mas do próprio corpo material, o centro da questão aqui, e Erígena traz essa corporeidade como parte indissociável da própria natureza humana, sendo o corpo externo um signo, ou símbolo, da alma.

A ideia de retorno é fundamental para Erígena, para ele toda a criação está fadada, ao fim do tempo, de retornar a Deus, entretanto esse retorno escatológico não é o que nos interessa aqui, visto que o que buscamos demonstrar nesta nossa abordagem são as formas de se retornar ao Princípio através da sensibilidade, pois serão os fundamentos para a ideia de anagogia pela experiência estética. Nessa questão, Erígena vai apresentar três modos de se retornar ao Princípio possíveis aos homens em vida, e todos eles se relacionam às três formas da natureza da alma (intelecto, razão e sensibilidade) e são complementares entre si, onde cada um deles busca compreender a divindade através de uma perspectiva. O primeiro deles é através da mente (ou intelecto) e conforme descreve Erígena é o movimento da Alma em direção ao Princípio que não é capaz de defini-lo, pois conforme já foi amplamente demonstrado não é possível definir o Princípio¹⁰⁰ e nenhuma natureza criada é capaz de atingi-lo por completo¹⁰¹. O segundo modo é o que está relacionado a razão, este modo é o que busca compreender o Princípio como a Causa de toda a criação. Portanto, esse segundo movimento não busca conhecê-lo em si como o primeiro modo, mas sim enquanto causa e as Causas Primordiais que estão nele¹⁰². O terceiro e último modo é aquele relacionado aos sentidos e deste cabe aqui fazer uma análise mais detalhada, pois trata-se do modo que vai se relacionar mais diretamente ao tema deste trabalho, porque representa o processo de anagogia até a divindade através da experiência sensível.

O terceiro movimento é ‘composto, (e é aquele) pelo qual’ a alma ‘entra em contato com o que está fora dela como se por certos signos e reforma em si mesma as razões das coisa visíveis’. É chamado composto não porque não é simples em si mesmo, como o primeiro e o segundo são simples, mas porque seu primeiro conhecimento sobre as razões das coisas sensíveis não provém (das coisas) elas mesmas. *Pois primeiro* (a alma) recebe as fantasias das próprias coisas através do sentido exterior, (que é) quintuplo por causa do número de instrumentos corpóreos nos quais e através dos quais opera, e por reuni-los a si mesma (e) ordená-los, ela os coloca em ordem; então indo por meio das razões das coisas das quais elas são fantasias, ela as molda [quero

exterius et materiale corpus signaculum interioris, in quo forma animae exprimitur; ac per hoc, forma eius rationabiliter appellatur” (Erígena, Livro IV, 803A, 1995, p. 144).

100 Vide 572D no Livro II do *Periphyseon*.

101 Vide 576B no Livro II do *Periphyseon*.

102 Vide 576D e 577A no Livro II do *Periphyseon*.

dizer as razões] e as modela em conformidade com ela mesma (Erígena, Livro II, 573B, 1983, p. 107. Tradução nossa do Inglês).

Em primeiro lugar essa relação de composto e simples colocada sobre o movimento sensível se dá primeiramente pela recepção fragmentada das sensações, pois os sentidos externos são recebidos através de cinco instrumentos corpóreos, cada um responsável por capturar aquele no qual é designado (os olhos a visão, os ouvidos a audição e etc.) como os cinco portões de uma cidade¹⁰³. Portanto, não é que a sensibilidade seja múltipla em sua própria natureza, apenas que suas ferramentas de recepção são fragmentadas em cinco partes. Em segundo lugar, esse trecho nos traz uma chave central de compreensão entre a relação da sensibilidade e da razão. Pois conforme descreve Erígena, primeiramente a alma recebe as fantasias oriundas dos instrumentos sensíveis, e posteriormente as organiza através das razões as quais elas são relacionadas. Ou seja, o processo de análise das fantasias sensíveis necessita das razões que são construídas na alma pelo movimento do seu segundo modo, como foi inicialmente apresentado acima.

Conforme destacamos no início desse tópico, a sensibilidade foi inicialmente definida por Erígena entre a sensibilidade externa e interna, e a relação entre elas se dá no processo da percepção sensível da seguinte maneira:

[E não deixe que te preocupe que um pouco antes nós definimos o sentido exterior como a fantasia das coisas sensíveis, enquanto que agora nós ensinamos que ele é o meio pelo qual as fantasias dessas mesmas sensibilidades atingem o sentido interior. *Pois* esse terceiro movimento começa a se mover como consequência de ser informado pelas fantasias das coisas exteriores por meio do sentido exterior. Pois existem dois tipos de fantasias, das quais a primeira é aquela que nasce primeiramente na natureza sensível nos instrumentos dos sentidos e é propriamente chamada de a imagem expressa nos sentidos; enquanto que a segunda é aquela que é formada a partir dessa imagem, e é essa fantasia que apropriadamente recebe o costumeiro nome de sentido exterior. E aquilo (que vem) primeiro é sempre ligado ao corpo, enquanto que aquilo (que vem) depois a alma. E o primeiro, embora seja nesse sentido, não é sensível de si mesmo, mas o segundo é tanto sensível de si mesmo e do que recebe do primeiro.] (Erígena, Livro II, 573C, 1983, p. 109. Tradução nossa do Inglês).

O que Erígena nos apresenta aqui é que existem dois tipos de fantasias e que cada uma delas está relacionada com cada uma das duas formas da sensibilidade (exterior e interior), pois enquanto que uma das fantasias se refere aquelas imagens que são capturadas pelo sentido exterior, a segunda se refere aquelas que, transmitidas para a alma, são articuladas

103 Vide 569C, 569D e 570A no Livro II do *Periphyseon*.

pelo sentido interior. O que se pode notar aqui é que os dois sentidos (exterior e interior) trabalham em conjunto na percepção e compreensão das coisas sensíveis e realizam os dois primeiros movimentos de percepção da sensibilidade que são chamados aqui de dois tipos de fantasias (imagem e sensação), pois enquanto que o primeiro, aquele que é capturado pelos instrumentos e é ligado ao corpo, não realiza um processo de análise sobre si (pois conforme descreve Erígena não é sensível de si mesmo), o segundo modo que não é capaz de perceber o mundo sensível por si, pois está ligado a alma e não ao corpo, é capaz de analisar as imagens oriundas dos instrumentos e transmitidas a ele através das fantasias e assim realizar o movimento de análise junto com a razão.

Ao fim, nós temos a coroação do processo, onde aquilo que foi capturado pela sensibilidade e categorizado pela razão (chamado de terceiro movimento) é transmitido agora ao intelecto com a intenção de realizar o retorno ao Princípio (chamado de primeiro movimento):

Mas quando *esse terceiro movimento* abandona as fantasias das coisas sensíveis e compreende claramente as razões desnudas de toda imagem corporal e em sua própria simplicidade, ele transmite as razões das coisas visíveis livres de toda fantasia de volta ao primeiro movimento através do movimento intermediário como uma operação simples de algo que é também (ele mesmo) simples, isto é (ele as transmite como) razões universais por uma operação universal. Mas o primeiro movimento em si mesmo carrega de volta tudo o que percebe do terceiro através do intermediário, e deste intermediário imediatamente nas formas modificadas das coisas criadas, para aquilo que, imediatamente desconhecido em si mesmo [quanto ao que é], ainda é conhecido pelo fato de que é a causa de todas as coisas, e para o princípio de todas as coisas, isso é, para as causas principais que são criados por ele e nele e que são distribuídas por ele. [Isto é, ele entende que procedem de Deus através deles para todas as coisas que são depois deles e que por meio deles retornam novamente a Ele] (Erígena, Livro II, 573D-574A, 1983, p. 109. Tradução nossa do Inglês).

A compreensão desse processo de partir do sensível e culminar no retorno ao Princípio será imprescindível para compreender o processo de anagogia realizado pela percepção estética. Pois aqui está descrito o movimento que a percepção sensível faz partindo das ferramentas de percepção, sendo transmitida para sensibilidade interna, organizada pela razão e movida através do intelecto de volta as suas Causas (que são as essências no Princípio)¹⁰⁴. Portanto, o que temos aqui é a percepção sensível como parte fundamental no processo de retorno à divindade. A sensibilidade não é portanto algo que é maléfico ou que deve ser evitada para escapar do erro, pelo contrário, Erígena se opõe à ideia de que o conhecimento

104 Vide 577D, 578A no Livro II do *Periphyseon*.

dos princípios se dá pela atividade intelectual pura. O que João Escoto nos apresenta aqui é a sensibilidade como a base, o primeiro processo do movimento de conhecimento sobre os princípios. Pois como afirma seu aprendiz no Livro V do *Periphyseon*: “A Fantasia é, portanto, um bem, visto que é uma imagem das substâncias naturais” (Erígena, Livro V, 963A, 2009, p. 150. Tradução nossa do Inglês). Pois as fantasias, visto que são imagens provenientes da criação e, conforme já foi dito, a criação é parte de Deus e sendo parte dele devem necessariamente ser boas, pois Deus não tem nada que seja nele que não seja sumo bem¹⁰⁵.

Essa dupla natureza da sensibilidade descrita por Erígena implica uma ascensão na escala do valor da sensibilidade pois trata agora o sensível não mais como algo que está ligado a natureza mais baixa (e temporária) do homem, sua corporeidade, mas também faz parte dos domínios da alma. O corpo tem as ferramentas de captura das impressões sensíveis, mas a sensibilidade diz respeito a alma, pois como ele mesmo separa: o corpo, que é matéria possuindo uma forma sensível, e a alma, que é composta dos sentidos, da razão, do intelecto e do movimento vital¹⁰⁶. Ficando claro aqui que a sensibilidade não é um acidente corpóreo, mas parte da alma humana, alma essa que é a sua parte mais elevada, logo a sensibilidade pode sim ser pensada como algo que pode elevar o homem. Ao separar a sensibilidade da corporeidade e lançá-la nos domínios da alma, Erígena de certa forma purifica a sensibilidade da ideia da corrupção da corporeidade, que por vezes é vista como algo negativo e enganoso. E essa redenção do sensível vai redimir a beleza e a estética possibilitando a fundamentação da arte como ferramenta de anagogia.

As impressões sensíveis não são para Erígena portanto más ou enganosas em si. O erro e o problema na sensibilidade está no mal julgamento delas pelo homem, como Erígena deixa evidente na analogia dos dois homens que contemplam um tesouro¹⁰⁷: Nela dois homens, um sábio e um tolo ganancioso, contemplam um vaso de ouro incrustado de pedras preciosas. O objeto é o mesmo, e portanto as percepções sensíveis captadas pelos sentidos são exatamente as mesmas pelos dois homens, a diferença sobre a questão de se elas vão levar ou não a

105 Vide 596B no Livro II do *Periphyseon*, onde Erígena afirma que Deus nem mesmo conhece o mal, pois para Deus conhecer e criar são a mesma coisa, e que portanto se Deus conhecesse o mal ele daria ser ao mal na sua criação, que é também parte dele, e portanto Deus teria mal em si, o que para Erígena é algo impossível de se pensar como verdadeiro.

106 Conforme afirma no livro IV: “Agora, embora o homem seja uma unidade, ele é, em um modo de falar, composto por um número de partes, pois é aceito que ele é composto por corpo, isto é, matéria sensível investida de forma, e alma, que por sua vez é composta de sensibilidade, razão, intelecto e movimento vital” (Erígena, Livro IV, 786C, 1995, p. 109. Tradução nossa do Inglês).

107 Vide 828C no Livro IV do *Periphyseon*.

corrupção do observador não pode estar portanto na sensibilidade, mas sim no julgamento feito a partir dela pelos homens. Pois, enquanto que o homem sábio vê na beleza do objeto a graça da natureza criada e a glória do Criador que está por detrás dela, o homem ganancioso se prende ao simples valor da materialidade e o seu desejo de posse sobre ela. O primeiro é elevado, e ascende através da contemplação livre de ganância, enquanto que o segundo é levado ao pecado e ao sofrimento. A sensibilidade é a mesma para ambos, mas a diferença está na irracionalidade do segundo. A corporeidade portanto não é em si maligna, pois ela também faz parte da criação de Deus e, na medida que a alma humana é criada enquanto imagem e semelhança de Deus, seu corpo é criado como a imagem da sua alma¹⁰⁸. Segundo João Escoto, a função dada por Deus às coisas visíveis é ser um caminho para contemplar o Criador pela criação, ou seja, Deus criou as coisas visíveis para que o homem pudesse através da beleza presente nelas, não cobiçá-las enquanto materiais, mas sim ver nelas o Criador¹⁰⁹. Isso é central ao nosso tema, pois as manifestações artísticas que abordaremos aqui pretendem não simplesmente ser belas e atrair o olhar para a beleza nelas, mas sim de que, através de sua contemplação, a mente sábia possa contemplar o Princípio manifesto nelas. O ponto central aqui está no fato de Erígena afirmar que o uso correto da sensibilidade está em justamente perceber que a experiência sensível não se encerra em si mesma, mas que ela é a porta de entrada para a atividade intelectual que será capaz de ver, através da sensibilidade dos corpos, as Razões que existem por trás deles. Um outro exemplo claro dessa atitude está presente no Livro III onde Erígena está discutindo sobre a cosmologia e sobre a forma terrestre e conclui seu pensamento da seguinte maneira:

Portanto, não é um pequeno passo mas um grande, e de fato valoroso, do conhecimento dos sensíveis para o entendimento dos inteligíveis. Pois, assim como pelo sensível nós chegamos ao entendimento, também através da criatura nós retornamos a Deus. *Pois nós não* devemos, como os animais irracionais, olhar apenas para a superfície das coisas visíveis, mas também dar uma explicação racional sobre as coisas que percebemos pelo sentido corporal. A águia vê claramente a forma do Sol; o homem sábio vê mais claramente sua posição e movimento através dos lugares e tempos (Erígena, Livro III, 723C, 1981, p. 263. Tradução nossa do Inglês).

Dois pontos são importantes nesse trecho, o primeiro deles é a reafirmação da natureza intelectual do homem como sendo aquilo que o diferencia dos demais animais, pois, enquanto os animais apenas recebem as sensações causadas pelos objetos, o homem é capaz de

108 Conforme visto na passagem do Livro II do *Periphyseon*: “Pois a alma é a imagem de Deus, o corpo a imagem da alma” (Erígena, livro II, 585D, 1983, p. 135. Tradução nossa do Inglês).

109 Vide 843B, 843C, 843D e 844A no Livro IV do *Periphyseon*.

raciocinar sobre elas, e com isso conjecturar sobre aquilo que está além de sua superfície. Essa capacidade se dá justamente pela natureza intelectual dos homens. O segundo ponto importante nesse trecho é que ele evidencia que não se trata de um processo de desprezo do sensível em favor do intelectual, nem o seu contrário, mas sim um reconhecimento da necessidade do processo de articulação entre esses dois, ao propor o uso da razão sobre aquilo que é recebido pelo sensível. Em suma o que propõem Erígena como o uso sábio da sensibilidade consiste em ver o objeto, mas não como um fim, mas um início visando buscar aquilo que está para além dele (e para além de qualquer percepção racional ou sensível) e que por isso, em última instância, consiste na conjectura acerca das Razões ou Essências. Isso fica claro no Livro IV na fala do aprendiz acerca das figuras geométricas:

[...] as figuras geométricas não subsistem naturalmente em si mesmas, mas nas razões da disciplina da qual elas são figuras. Pois o triângulo, que é visto pela sensibilidade em um objeto material, é um tipo de imagem sensível de algo que está presente na mente; e desse triângulo, cuja substância está na mente instruída, ele vai ter o entendimento, e com um sólido julgamento estimar qual é o melhor, a figura triangular ou o triângulo do qual é figura. E, se não me engano, ele vai descobrir que a figura é uma figura verdadeira, certamente, mas um triângulo falso, considerando que o triângulo que subsiste na disciplina é a causa da figura e é o verdadeiro triângulo. E não estou falando do triângulo imaginário, que procede da mente através da memória para os sentidos, e através dos sentidos para as figuras sensíveis, nem deste que retorna da figura sensível através da sensibilidade corporal e é implantado na memória, mas desse próprio triângulo que permanece imutável na própria disciplina, [...] e o todo é entendido nos particulares e os particulares no todo, e são unificados no próprio intelecto; pois o intelecto é a causa substancial de todas as coisas que são entendidas por ele, e aquilo pelo qual as figuras dos corpos geométricos procedem para as suas espécies (Erígena, Livro IV, 774C-775A, 1995, p. 81. Tradução nossa do Inglês).

Aqui está claro esse processo de movimento entre as três vias de acesso da alma (intelecto, razão e sensibilidade). Onde o verdadeiro objeto não está na imagem sensível, nem na conjectura racional, mas sim no intelecto, que é aquele que busca conhecer as coisas na sua origem. Dessa forma o movimento da imagem captada pelos sentidos e classificada pela razão não é a finalidade última do processo, pois em nenhuma delas está o verdadeiro objeto. O objeto verdadeiro se encontra nas Razões, onde é Uno e imutável. O movimento que Erígena descreve aqui se assemelha bastante com a ontologia platônica, aquela que vemos demonstrada, por exemplo, no mito da caverna, onde o verdadeiro objeto, não é o sensível, mas sim aquele que está para além da natureza perceptível por ele, e também como trabalha

Agostinho nas *Confissões*¹¹⁰. Erígena aqui se destaca pela sua perspectiva negativa, onde afirma que esse objeto real está para além também da via racional e de qualquer outra, sendo apenas possível conjecturar sobre ele, mas nunca desvelá-lo plenamente, ou seja, saber que existe, mas não qual a sua natureza¹¹¹.

No livro IV, Erígena também apresenta outra questão importante de ser aprofundada aqui, a saber, o que ele chama de três modos da sensibilidade. Essa questão se faz importante para a nossa temática pois além de se aprofundar na questão da percepção sensível, Erígena associa esses três modos com três modos de iluminação, questão que nos é cara no nosso estudo sobre o Gótico. Os três modos da sensibilidade são, basicamente, a descrição das três formas como a sensibilidade consegue capturar o mundo sensível com maior ou menor clareza e facilidade. O primeiro deles é o que ele chama de “Luminária Maior” pois é o que tem menos risco de erros e também o que é mais facilmente utilizado pela mente. É o que “anuncia a mente as espécies dos sensíveis”¹¹², ou seja, é o que descobre as espécies sensíveis e as expõem à razão com tamanha facilidade e clareza que é associado a um brilho semelhante ao Sol, é onde a mente forma os primeiros julgamentos desimpedidos sobre as espécies. São as percepções sensíveis diretas e livres de distorções ou ilusões ópticas. O segundo modo é o que ele chama de “Luminária menor”, que são percepções sensíveis mais obscuras, mais difíceis de se fazer um julgamento correto sobre. Entre elas temos, como exemplo dado por Erígena, as ilusões de ótica, como o remo que parece ser torcer ao ser mergulhado na água. A elas cabe a alma racional julgar atenciosamente para não incorrer no erro, portanto diferente

110 Como na famosa passagem onde Agostinho questiona a criação para encontrar algo sobre a Natureza divina e obtém como resposta que o Princípio não é ela, mas que ela provém dele: “E o que é isso? Perguntei à terra, e esta me respondeu: ‘Não sou eu’. E tudo o que nela existe me respondeu a mesma coisa. Interroguei o mar, os abismos e os seres vivos e todos me responderam: ‘Não somos o teu Deus; busca-o acima de nós’. Perguntei aos ventos que sopram, e toda a atmosfera com seus habitantes me responderam: ‘Anaxímenes está enganado; não somos o teu Deus’. Interroguei o céu, o sol, a lua e as estrelas: ‘Nós também não somos o Deus que procuras’. Pedi a todos os seres que me rodeiam o corpo: ‘Falai-me do meu Deus, já que não sois o meu Deus; dizei-me ao menos alguma coisa sobre ele’. E exclamaram em alta voz: ‘Foi ele quem nos criou’” (Agostinho, Livro X, § 9, 1997, p. 276). Importante lembrar que destacamos semelhanças com o pensamento de Agostinho para demonstrar que o autor está certamente entre as influências de Erígena (visto as várias vezes em que é citado no *Periphyseon*), entretanto Erígena não é um replicador de Agostinho e portanto, sua postura diante da possibilidade de atingir a Natureza divina ou sua visão sobre a sensibilidade por vezes entram em conflito com Agostinho (como visto em diversos momentos de sua obra onde Erígena apresenta alguns momentos de desarmonia com o pensamento agostiniano na maioria das vezes apontados por seu discípulo). O processo de ascensão à natureza Divina descrito por Agostinho, por exemplo, é um ponto de discordância, pois, conforme descrito no Livro X, para ele se atinge Deus num processo de introspecção no chamado “palácio da memória”.

111 Vide 779C no Livro IV do *Periphyseon*.

112 Vide 783D no Livro IV do *Periphyseon*.

do primeiro modo aqui a alma precisa se esforçar para a recepção correta, pois essas percepções errôneas não existem na natureza, mas são formadas pelos sentidos, e cabe a alma fazer o julgamento sobre elas para não tomar por verdadeiro aquilo que é falso¹¹³. O terceiro modo é aquele sobre o qual a sensibilidade captura espécies de dimensões numéricas gigantescas, que são impossíveis de serem propriamente mensuradas e que portanto é difícil fazer alguma afirmação sobre elas que não incorra em erro. Ainda sim, o julgamento racional tenta através de proposições lógicas se aproximar dessa verdade e ter certezas sobre esse incerto. O exemplo disso é a contemplação das estrelas. E é justamente as estrelas que entram como símbolos para essa iluminação da razão, pois a racionalidade sobre essas questões se assemelham a pequenos brilhos distantes e que nunca fornecem uma iluminação plena sobre a percepção¹¹⁴. Como podemos ver aqui, a relação da luz com o esclarecimento sensível é feita de maneira direta, sendo as formas de percepção inclusive associadas com as três luminárias celestes: sendo o Sol o primeiro modo, a Lua o segundo e as estrelas o terceiro¹¹⁵. E essa associação com as luminárias celestes não é desproporcional, como o próprio Erígena afirma, pois a alma humana é tão grandiosa, e mesmo maior, que qualquer criação visível, baseando-se para isso em Agostinho que afirma que a alma da menor das criaturas é maior do que a maior das criações corpóreas. Dessa forma ele sustenta o porquê de não ser desproporcional falar que toda a natureza criada está submetida a sensibilidade do homem e é em menor grau que ela¹¹⁶. Como justificativa para isso, além das palavras de Agostinho, Erígena levanta também dois outros pontos de argumento: O primeiro consiste no fato de que aquilo que é a causa natural é superior aquilo que é criado para essa causa natural e os sensíveis são criados para os sentidos e não o contrário, ou seja, as coisas sensíveis são criadas para a sensibilidade e portanto a segunda é superior a primeira. A segunda é que é natural de se imaginar que a natureza daquilo que faz o julgamento é superior a daquilo que é julgado, logo a sensibilidade

113 Vide 784A no Livro IV do *Periphyseon*.

114 Vide 784B no Livro IV do *Periphyseon*.

115 Vide 784C no Livro IV do *Periphyseon*.

116 Conforme trecho: “E não deixe que isso te surpreenda, que coisas tão pequenas na natureza humana - Eu me refiro aos sentidos corporais - são significadas pelas maiores coisas do mundo, os chamados corpos celestiais: pois a mais sólida razão nos ensina, de maneira segura, que um homem, sozinho, é maior que todo o mundo visível, não pelo volume de suas partes, mas pela dignidade da harmonia de sua natureza racional. Pois, como o santo Padre Agostinho nos ensina, que ‘a alma de um verme é melhor que o corpo do Sol que ilumina o mundo todo’ - pois a menor das formas da vida, por mais humilde, é preferível, em razão da dignidade de sua essência, ao primeiro e mais valioso dos corpos - o que então é surpreendente no fato de que todos os corpos do mundo todo são de grau inferior a sensibilidade do homem?” (Erígena, Livro IV, 784C-784D, 1995, p. 105. Tradução nossa do Inglês)

que julga o sensível é superior a esse. Além disso, ele complementa que a faculdade da sensibilidade só é encontrada naquilo que é vivo, enquanto que o sensível, na medida que são corpos, não precisam estar num ser vivo mas sim estão em qualquer coisa corpórea, portanto o sensível não é um princípio vital, enquanto que a sensibilidade é, em sua essência, vida¹¹⁷. Essa fundamentação da sensibilidade como sendo algo superior a natureza criada resulta em Erígena como uma exaltação da sensibilidade como algo digno de ser louvado, descrevendo a natureza sensível não como um vício ou uma distração, mas como uma virtude:

Veja que poder existe no sentido dos olhos que podem contemplar espaços repletos-de-luz ao infinito e podem moldar em si as diversas e inumeráveis espécies dos corpos, cores, formas, e todas as outras coisas cujas fantasias entram na memória por meio desse sentido. E o que você dirá do poder da audição, que pode absorver e discriminar entre tantas vozes que são ouvidas ao mesmo tempo e conflitam entre si? E qualquer um que dessa forma considere os outros sentidos vai contemplar por si mesmo suas maravilhosas e indescritíveis virtudes (Erígena, Livro V, 785B, 1995, p. 105. Tradução nossa do Inglês).

A natureza do homem na medida em que se torna corpórea e passa a ser limitada no tempo e no espaço, e por consequência não consegue mais ver as essências diretamente como poderia fazer se tivesse mantido o corpo perfeito, passa a ter nas fantasias oriundas da sensibilidade a base para o seu conhecimento sobre as coisas¹¹⁸. Isso é essencial para fundamentar o que buscamos demonstrar aqui, pois afirma claramente que a sensibilidade não é algo que deve ser ignorado ou rejeitado, pelo contrário, é parte essencial do trabalho intelectual do homem, dessa forma Erígena não separa razão e sensibilidade como polos opostos, mas sim como complementares e interligados.

Buscou-se nesse tópico fundamentar a última estrutura filosófica que sustentará a valorização da arte como anagogia no projeto do Gótico: o processo de elevação a partir da contemplação sensível e a valorização da sensibilidade em conjunto com o intelecto. A partir disso já temos todo o arcabouço teórico para no nosso terceiro capítulo demonstrar a aplicação dessa teoria filosófica na arte. Nele vamos ver como Suger incorpora esses conceitos como inspiração e justificativa para a sua reforma em St. Denis que culminou no nascimento do estilo arquetônico.

117 Vide 784D, 785A e 785B no Livro IV do *Periphyseon*.

118 Conforme trecho: “[...] porque toda obra do conhecimento, e toda concepção da mente, e o puro conhecimento da verdade tem sua origem na sensibilidade corporal, pois a razão ascende, passo a passo, das coisas inferiores para as superiores, e do exterior para o interior” (Erígena, Livro IV, 855B, 1995, p. 263. Tradução nossa do Inglês).

Concluimos aqui nosso segundo capítulo que, conforme destacamos na nossa introdução, construiu a partir das bases postas pelo capítulo 1 a estrutura que dará sustento as nossas relações entre arte e filosofia que serão estabelecidas mais diretamente no capítulo 3. Demonstramos aqui como a luz é central nos processos de anagogia e teofania e como a sensibilidade e a beleza são articuladas nesse movimento visando sua futura relação com o Gótico. Estabelecendo as bases da fundamentação da beleza não como simples ornamento, mas como ferramenta de teofania do Princípio; dos vitrais não como simples escolha estética, mas como demonstrações sensíveis do movimento da luz do Princípio na criação. Em suma demonstramos como em Erígena se fundamenta a noção do mundo como manifestação do Princípio para posteriormente, no capítulo seguinte, apresentamos como isso vai ser corporificado no Gótico. No nosso próximo capítulo vamos portanto concluir nosso estudo partindo para a análise da teoria estética enquanto prática. Será nele que toda a fundamentação que construímos até aqui será arrematada e concluída.

PARTE - III

A ARTE COMO EXPRESSÃO

Posto tudo o que apresentamos nos capítulos anteriores, seguimos agora para o núcleo onde toda a nossa pesquisa caminha para encontrar seu desfecho e demonstração prática. Trata-se do coração do nosso trabalho, onde demonstraremos como toda a tradição de pensamento, já devidamente conceitualizada, justificada, direcionada e conectada nos capítulos anteriores, ganha forma e se manifesta na produção artística. Dessa maneira vamos fundamentar questões importantes que se levantaram a partir do nosso trabalho até aqui, como por exemplo: Que papel a arte tem a oferecer nessa busca por conjectura sobre o Princípio inefável em sua própria natureza? Como a teoria filosófica que apresentamos anteriormente ganha corpo através da arquitetura Gótica? Como, a partir de Dionísio, Suger sustenta a defesa da sensibilidade e da beleza? No que consiste a filosofia do Gótico? Como se dá na prática essa fusão entre filosofia e arte?

Com isso, a questão central que buscaremos trabalhar agora é compreender como a teologia negativa, a teofania e a metafísica da luz, articuladas no pensamento desses autores medievais de base neoplatônica, culminam numa abertura para a sensibilidade e conseqüentemente numa possibilidade para o uso da experiência estética como ferramenta de compreensão através da anagogia pela teofania manifesta na arte. Para esse capítulo iremos dar corpo ao que construímos sobre os autores aprofundados anteriormente a fim de demonstrar como a filosofia que destrinchamos servirá de base, e mesmo ganhará forma, através da produção artística. Apresentando como, com Erígena e Dionísio, a filosofia dará fundamento a um dos mais marcantes estilos arquitetônicos do período medieval, o Gótico, através do trabalho do Abade Suger na basílica de Saint Denis¹¹⁹.

119 Não se sabe quem foram os construtores/arquitetos (aqueles que dominavam o conhecimento técnico) responsáveis por trazer a cabo a empreitada de Suger. Trata-se de um período onde a figura do artista não se distinguia da de um artesão portanto era raro que um construtor, arquiteto ou pintor assinasse suas obras. Conforme aponta Bracons: “Via de regra, **a condição social do artista durante os séculos do período gótico é análoga à dos demais artesãos**, e o que a sociedade valoriza em seu trabalho não é tanto a capacidade criativa propriamente dita, mas sim um maior ou menor domínio das técnicas do ofício respectivo. Até uma fase bem adiantada no período gótico, a concepção teórica e iconográfica das obras não será considerada atribuição do artista. Em muitos casos, bastará que reproduza certos modelos determinados ou traduza instruções de pessoas de nível cultural reconhecidamente superior” (Bracons, 1992, p. 11). A própria noção de artista no período não era uma ideia propriamente ainda muito definida, assim como a noção de artes “maiores” e “menores”, ou a diferenciação entre uma obra artística e uma peça de artesanato (Vide Bracons, 1992, p.15). Entretanto

Como sabiamente nos aponta Panofsky na sua obra *Arquitetura gótica e escolástica*¹²⁰, quando se busca associar dois campos distintos de estudo (como arquitetura e filosofia no nosso caso) é preciso que se tome um certo cuidado em não traçar padrões que por vezes podem se mostrar apenas coincidências, numa abordagem mais a fundo, e não influências diretas ou correlações, ou seja, precisamos tomar um certo cuidado para não correr o risco de acabar enxergando “formas em nuvens” e identificar paralelos, ou relações, puramente imaginários. Entretanto, temos no nosso caso indícios fortes da relação entre os dois pontos, principalmente através dos escritos que Suger, o abade responsável pela reforma, deixou¹²¹. Escritos esses onde descreve seus pensamentos, objetivos e influências, nos possibilitando corroborar que nossos paralelos não são pura fantasia ou anacronismo. Essas questões serão devidamente trabalhadas a seu tempo ao longo do capítulo, assim como os outros pontos também importantes sobre o tema. Dessa maneira, vamos aqui fechar os pontos que abrimos nos capítulos anteriores, e mostrar como que, através desse caminho, as reflexões que levantamos acerca da filosofia neoplatônica medieval ganham corpo na manifestação e pensamento estético.

3.1. DO ROMÂNICO AO GÓTICO: UMA BREVE HISTÓRIA

Posta toda nossa base filosófica, iniciamos agora nossa exposição do cenário. Vamos aqui apresentar um panorama do Gótico a fim de introduzir o estilo. Afinal, é necessário que primeiro se compreenda o Gótico para que assim, as relações filosóficas se tornem mais

isso não nos é um entrave, afinal na mesma proporção que sabemos pouco sobre quem executou a tarefa prática, sabemos muito sobre aquele que a idealizou. Como destaca Focillon: “Saint-Denis não é apenas uma obra-prima. É um facto, considerável na história da civilização medieval, e é um homem. Não conhecemos o grande artista que a ergueu, mas àquele que a concebeu, que a animou com o seu sopro e a poesia de sua vida, temo-lo inteiro. Suger, abade de Saint-Denis [...]” (Focillon, 1980, p. 173).

120 Vide o início do capítulo I em Panofsky, 2001, pp. 1-2.

121 Panofsky destaca na sua introdução à tradução dos textos de Suger que não é comum um patrono deixar escritas as suas intenções e objetivos sobre suas realizações e que Suger é um caso à parte nesse histórico. As possíveis explicações para isso são: Primeiro, a vaidade de Suger, que pode tê-lo levado a querer registrar por escritos os seus feitos. Segundo a sua ânsia por se fazer justificado diante das críticas que recebeu pela sua empreitada arquitetônica. (Sobre isso ver a introdução de Panofsky em Suger, 1979, a partir da página 1, em especial a página 15). Podemos encontrar no próprio texto do Suger suas justificativas para a produção dos escritos. Logo no início do *De Rebus in administratione sua gestis*, no primeiro capítulo da obra, Suger afirma que a razão da escrita se dá pelo clamor de seus companheiros por fazer um registro do período de bonanças e bênçãos que se deu durante o tempo da sua administração, motivo esse que Suger, claro, não indica ser mérito próprio, mas sim fruto da bênção divina. (Sobre isso, vide: Suger, 1979, p. 41)

claras. Vamos discorrer sobre o Gótico apresentando um breve “estado da arte”, expondo o estilo como movimento arquitetônico a fim de possibilitar compreendermos seus principais aspectos, aspectos esses que foram inspirados ou serviram de possibilidade para a manifestação estética da teoria filosófica.

Para isso, vamos dividir essa análise em dois pontos principais: No primeiro vamos apresentar o Gótico como ruptura do estilo Românico. Essa análise pode, num primeiro momento parecer escapar da nossa intenção filosófica, ao se focar primariamente na história da arte, entretanto, como vai ficar claro, compreender o contexto histórico dessa ruptura nos é interessante por dois aspectos: primeiramente é essa ruptura que anos depois dará origem ao nome do estilo, por um viés crítico, em segundo lugar, e mais importante, contextualizar como essa mudança de estilo não se dá sem resistência, e essa resistência é um dos pontos principais que vão levar Suger a utilizar a obra de Dionísio como argumento de defesa do estilo que ela mesma inspirou. Posteriormente, no segundo ponto da nossa análise vamos nos dedicar a apresentar um pouco da estrutura arquitetônica que possibilita a criação dos vitrais, elementos essenciais para a questão da luz.

Iniciando nossa apresentação, a fim de entender a ruptura não só estética, mas também conceitual do Gótico, vamos trazer uma breve contextualização do estado cultural no que diz respeito à arquitetura do período. Dessa maneira poderemos compreender como essa estrutura se estabelece e como ela possibilita a expressão filosófica a partir dela. Dessa forma vamos aqui discorrer brevemente sobre o estilo Românico, a fim de, a partir dessa comparação, deixar mais evidentes as características do Gótico. Não se trata aqui de fazer uma pesquisa arquitetônica aprofundada em seus detalhes técnicos, pois não é nosso objetivo nesta tese, mas sim de demonstrar os seus principais aspectos a fim de evidenciar como eles se relacionam com nossa base filosófica seja possibilitando sua execução prática, seja sendo inspirados por ela. Com esse objetivo em mente, apresento um breve contexto histórico sobre as primeiras grandes igrejas medievais, construídas a partir do século X:

Quando, por volta de 900, a Europa tornou-se mais estável, as cidades começaram a prosperar com o comércio. Para demonstrar sua nova riqueza e devoção à religião, a Europa iniciou a construção de grandes igrejas e catedrais. Arquitetos criaram estruturas com o mesmo tipo de arco abaulados que os romanos tinham usado, dando origem ao estilo conhecido como românico (Mason, 2009, p. 30).

Como o trecho deixa evidente, as primeiras grandes obras arquitetônicas cristãs, principalmente a partir do séc. X, são marcadas pelo chamado estilo Românico, que recebe

esse nome devido à influência da arquitetura romana, que é marcada principalmente pelas enormes colunas e arcos (a Capela Palatina em Aachen, na Alemanha, por exemplo, que apesar de construída no início do século IX, já contava com características desse estilo arquitetônico, tem em sua estrutura colunas de mármore que não exercem papel estrutural, apenas decorativo¹²²). Exemplos desse estilo arquitetônico são encontrados na Catedral de Durham na Inglaterra, na Igreja de Notre Dame em Poitiers¹²³ e também na Catedral de Pisa na Itália. Essa influência da arquitetura romana demarca o entrelaçamento entre os primeiros templos cristãos e o império romano:

O Império Romano e o cristianismo formaram uma história única, contínua e entrelaçada. Muito da arte cristã primitiva valeu-se diretamente das tradições romanas (e, portanto, das tradições gregas) na pintura, na escultura em relevo e nos mosaicos. A arte cristã enfocava, quase que exclusivamente, as histórias do Velho e do Novo Testamento, bem como a vida dos santos e mártires cristãos. Havia dois objetivos principais: embelezar lugares para a devoção e ilustrar as Escrituras como meio de comunicar a mensagem e mistério místico do cristianismo (Mason, 2009, p. 28).

Conforme evidencia o trecho acima, a arte representada nas igrejas tinha por objetivo, além da beleza estética, a representação de passagens bíblicas com o intuito de apresentá-las a população, que era em sua maioria analfabeta¹²⁴. Havia portanto um interesse pedagógico de fundo, uma forma de transmitir conhecimento através da representação artística sacra. Como veremos em St. Denis a arte ali, diferente do descrito no trecho sobre o Românico, não vai se focar somente numa pedagogia direta, ou num embelezamento por si mesmo, a beleza sensível no Gótico terá um importante papel anagógico de fundo. O belo está ali para apontar para o metafísico.

É importante ressaltar aqui, e o mesmo é válido para o restante do texto, que quando nos referimos ao estilo Gótico e suas características estamos nos focando especificamente no Gótico de St. Denis, local de seu nascimento e onde a relação com a filosofia de Dionísio e

122 Sobre isso, vide *História da arte ocidental: da pré-história ao século 21* de Antony Mason, p. 30.

123 Não confundir com a Notre Dame de Paris que é um dos exemplos mais conhecidos do Gótico.

124 Conforme Mason: “As igrejas românicas, especialmente na França, são notáveis por suas esculturas abundantes e intensas, que se encontram particularmente nos capitéis nos topos das colunas e na área semicircular entre o topo da porta e o arco, chamada tímpano. Os temas podiam variar de histórias bíblicas a mitos pagãos e incluíam símbolos do zodíaco, monstros, criaturas híbridas e figuras nuas penando no inferno. Eram esculpidas em alto-relevo no estilo da escultura greco-romana, mas numa escala menor também deixava transparecer mais liberdade e imaginação, dando uma sensação de atividade intensa com toques de humor. Essas esculturas devem ter sido pintadas, oferecendo-se como ilustrações vívidas do ensinamento religioso, especialmente para a maioria das pessoas que, na época, não sabiam ler” (Mason, 2009, p. 33).

Erígena é mais diretamente expressa. A arquitetura Gótica será preponderante na Europa por quase 300 anos¹²⁵, entre os séculos XIII e XV¹²⁶, encontrando exemplos não só na França, como na Basílica de St. Denis e na Catedral de Notre Dame, mas também por toda a Europa. Seu estilo se amplia para a pintura, escultura¹²⁷, e uma série de outras manifestações artísticas cujo avanço vão muito além de St. Denis e conseqüentemente muito além do escopo de nossa pesquisa¹²⁸.

Dada essa breve contextualização do ambiente Românico em que o Gótico surge, passemos agora para o que foi a mudança na arquitetura decorrente desse novo estilo. Um dos elementos mais marcantes na arquitetura Gótica, junto aos vitrais, são os seus arcos. Esses, apesar de também estarem presentes na arquitetura Românica, se diferenciam pelo seu estilo. Enquanto os Góticos são de estilo ogival, os Românicos são de estilo abaulado¹²⁹. Essa

125 Panofsky considera na sua obra *Arquitetura Gótica e Escolástica* o nascimento do estilo no séc. XII em St. Denis (Panofsky, 2001, p. 3), seu apogeu por volta do séc. XIII (Panofsky, 2001, p. 4) e seu declínio a partir do séc. XIV (Panofsky, 2001, p. 6).



126 Sobre isso, vide *História da arte ocidental: da pré-história ao século 21* de Antony Mason, páginas 35 a 41.

127 Sobre a escultura, José Bracons destaca que St. Denis já representa um primeiro passo importante no desenvolvimento da escultura Gótica: “As fachadas das grandes catedrais da Île-de-France constituem o marco onde resplandece a primeira escultura gótica. [...] Em relação aos portais românicos, nos quais a escultura se concentra em tímpanos e dintéis, os góticos implicam uma relação muito mais fecunda entre os elementos arquitetônicos e escultóricos. Novamente é em Saint-Denis que se produz a transformação decisiva. Quando o abade Suger empreendeu a construção da nova fachada de sua abadia (consagrada em 1140), desenhou um programa iconográfico em que a imagem real passava a ocupar lugar de destaque. As figuras de reis e rainhas do Antigo Testamento foram colocadas nas jambas do tríptico portal, junto a outras personagens bíblicas, constituindo o que se passou a chamar de **portal régio**. [...] Graças a essa inovação, a escultura monumental começava a se libertar da férrea sujeição ao enquadramento arquitetônico, que a tinha condicionado durante sua evolução anterior” (Bracons, 1992, pp. 37-38).

128 Erwin Panofsky, destaca em sua obra *Arquitetura Gótica e Escolástica* como ao longo da consolidação do estilo na Europa o mesmo sofreu forte influência da Escolástica, ou seja, não só no seu nascimento a filosofia dialogou com a arte no Gótico, mas também ao longo de toda a sua formação posterior, desembocando, por exemplo, na importante questão da perspectiva na arte. Sobre a questão da perspectiva no Gótico tardio recomendamos a leitura do artigo de Graziella Federici Vescovini intitulado *De la métaphysique de la lumière à la physique de la lumière dans la perspective des xiii^e et xiv^e siècles*. Destacamos isso aqui para indicar o porquê de nos limitarmos ao recorte do Gótico de St. Denis, pois abarcar o Gótico como um todo seria um trabalho de escopo muito maior do que o que nos propomos nessa pesquisa, afinal só a relação da filosofia de Dionísio e Erígena com a obra arquitetônica de Suger já é por si um campo frutífero para a pesquisa filosófica, não necessitando trazer outros elementos.

129 Conforme destacam Sueli Lemos e Edna Andre, foi o arco que possibilitou a verticalidade marcante da arquitetura gótica - “A principal característica da arquitetura gótica é o predomínio da verticalidade sobre a horizontalidade. Isso foi possível graças à substituição do arco semicircular da igreja românica pelo arco ogival, alterando toda a dinâmica do edifício. [...] Graças à utilização desses elementos, tornou-se possível a construção das mais altas e exuberantes catedrais do período” (Andre; Lemos, 2013, p. 5).

escolha pelo estilo ogival demarca mais uma ruptura com a tradição romana¹³⁰, questão que trará uma resistência conceitual mais adiante, que vai ver no Gótico um símbolo do abandono da tradição romana, culminando inclusive no nome dado ao estilo, que a princípio tinha a intenção de ironizá-lo¹³¹.

<p>Imagem 1 - Arco abaulado. Fotografia do portal ocidental da catedral de Autun</p>	<p>Imagem 2 - Arco ogival. Fotografia do portal central da fachada ocidental de Notre-Dame em Paris</p>
	
<p>Fonte: Panofsky, 2001, p. 64</p>	<p>Fonte: Panofsky, 2001, p. 65</p>

Outra questão relacionada a estrutura arquitetônica importante de ser destacada é a questão do “esqueleto estrutural” do Gótico:

130 Conforme Mason: “A ogiva era uma novidade para a Europa, embora tenha sido usada na arquitetura islâmica. Por não ter nenhuma ligação com a Roma antiga, foi muito apreciada pela Igreja Cristã - a ogiva representava uma clara ruptura com o passado pagão” (Mason, 2009, p. 34).

131 Conforme destaca Henry Martin “Foi Rafael, sem dúvida, o primeiro a empregar a palavra gótico em um relatório endereçado à Leão X. Essa expressão era em sua mente um sinônimo de bárbaro, um termo desdenhoso, em oposição à arte antiga, pela qual ele professava uma admiração sem limites. Nos séculos XVII e XVIII, considerava-se a arte gótica como uma arte inventada pelos Godos que a teriam importado para a França. Depois de muito tempo, fez-se justiça a esse erro e hoje está provado que a arte gótica nasceu em nosso país. Seja qual for a origem da abóbada nervurada, é na Ile-de-France que se faz, pela primeira vez, a verdadeira aplicação do sistema de construção gótico, com o coro e os dois tramos da nave da basílica de Saint-Denis (1127-1140). Deveríamos dizer, portanto, o *estilo francês*; mas, apesar de tudo, é a denominação *gótico* que prevaleceu” (Martin, 1930, p. 5. Tradução nossa do francês). E também Mason: “Contudo, o termo *gótico*, cunhado mais tarde pelos críticos de arte - que amavam tudo o que fosse romano - interpretaram esse estilo como um desvio do modelo romano (e do românico) refletindo a destruição da civilização romana pelos 'bárbaros' godos. Logo, o termo foi pretendido como insulto” (Mason, 2009, p. 34).

Os projetos góticos eram baseados num esqueleto estrutural robusto, com o peso do teto suportado por pilastras reforçadas por contrafortes (esteios do lado de fora da construção). Assim, as paredes, liberadas da tarefa de suportar o peso do teto poderiam ser preenchidas por janelas, permitindo que a luz - geralmente colorida por vitrais - preenchesse o interior como uma lanterna (Mason, 2009, p. 34).



Essa questão estrutural é fundamental para nós, pois, conforme sempre destacamos ao longo da análise dos autores que serviram de inspiração para Suger, a questão da luz é central na relação com a divindade inefável que se manifesta. Graças a essa estrutura de carapaça, que aliava a pressão sobre as paredes, é possível a instalação das janelas e dos arcos¹³², que permitirão à arquitetura manifestar em sua estrutura a teoria do cosmos e da luz¹³³. E conforme tem sido nosso objetivo demonstrar aqui, não se trata de uma questão puramente estilística, mas uma postura teórica: A estrutura Gótica não se fecha ao mundo, ao contrário, se abre a ele¹³⁴ e permite sua entrada através da luz. Essa luz não é uma simples iluminação, não é um brilho que adentra o espaço diretamente, é uma luz que entra dando vida, iluminando os vitrais e permitindo que suas cores nasçam e suas figuras tomem forma. O Gótico nos mostra sensivelmente que sem luz não há forma, não há visão e conseqüentemente não há percepção nem conhecimento sobre o que nos cerca. A estrutura fechada do estilo Românico dá lugar para a abertura do Gótico¹³⁵. É nítido, quando se observa uma construção românica, como elas transmitem uma impressão de um castelo ou fortaleza, efeito que não ocorre no Gótico.

132 Conforme destaca Henri Focillon: “A substituição dos muros por colunas parece ter tido como objetivo libertar os vitrais, cujo desdobramento da ogiva suplementar permitia. Assim, o problema da iluminação, durante muito tempo condicionado pelo muro, encontra no tratamento da estrutura uma das suas mais felizes soluções. A rapidez com que se propagou mostra ao mesmo tempo a sua importância e o ascendente do modelo em que se inspirava. Torna-se clássica” (Focillon, 1980, p. 171).

133 O estilo dos grandes vitrais é uma característica que percorrerá todo a arquitetura Gótica ao longo de sua história. A Catedral de Notre Dame, por exemplo, um dos modelos mais famosos do período de apogeu da arquitetura Gótica, tem em sua estrutura 176 janelas preenchidas com vitrais (Sobre isso, vide Mason, 2009, p. 35)

134 Em comparação com o estilo arquitetônico anterior, podemos trazer uma observação de Panofsky ao comparar a mensagem arquitetônica transmitida pelo românico: “O período pré-escolástico havia separado a fé da razão por meio de uma barreira intransponível, como uma construção românica [...], que transmite a impressão de um espaço rigidamente delimitado e impenetrável, independentemente de onde se observar, de dentro ou de fora do prédio” (Panofsky, 2001, p. 30).

135 “Ao contrário dos sólidos edifícios românicos, a arquitetura gótica sugere leveza, elevação a Deus e espiritualidade; isso tudo por meio dos mais altos arcos ogivais, abóbadas e torres que a tecnologia da época permitia” (Andre; Lemos, 2013, p. 5).

Imagem 3 - Lateral e ala do cruzeiro da catedral de Pisa (Românico)	Imagem 4 - Igreja de São Martinho (Românico)
	
Fonte: Goitia, 1996, p. 47	Goitia, 1996, p. 51

A ligação entre esse estilo arquitetônico e a obra filosófica, principalmente de Erígena e Dionísio, é visível ao dar corpo sensível àquilo que foi teorizado com relação à manifestação do Princípio Fundador (Deus) na criação, principalmente com relação aos pontos-chave da sua teoria filosófica, como a impossibilidade de acessar o Princípio diretamente e de defini-lo e também a simbologia dessa relação com a luz. Dentro da arquitetura Gótica o que se vê não é o Sol (a fonte das luzes, Deus ou o Uno), e nem mesmo sua luz diretamente (aquilo que dá a forma, as essências), mas sim sua ação através da vida que dá ao atravessar os vitrais (a criação, a materialidade)¹³⁶. Os vitrais são portanto, para

136 Sobre isso Ernest Adam destaca: “A ideia que fizemos de um interior gótico deve ter em conta os vitrais multicolores que, na maior parte dos casos, desaparecem no decurso dos séculos. A luz não penetra directamente pelas grandes aberturas mas transforma-se na passagem numa onda rutilante e colorida, que inunda as naves laterais, o deambulatório e as abóbadas da nave central. Perante estes anexos banhados de luz misteriosa, as paredes da nave e da cabeceira erguem-se para o alto, parecendo sobressair de um fundo que lhes acentua o relevo. Jantzen considera as paredes da nave como o limite real do espaço interior da igreja. O princípio do fundo colorido por detrás destas paredes é por ele denominado ‘estrutura diáfana’; esta nova estrutura do interior das igrejas aparece-nos pela primeira vez em São Dinis, o que mais uma vez nos autoriza a considerar este edifício como a primeira das igrejas góticas. não é o uso do arco quebrado, de abóbada de ogiva, ou o sistema de arcobotante que caracterizam o gótico, mas antes a maneira como estes elementos são utilizados para criar uma armadura que permite iluminar todo o espaço. Já não nos encontramos em presença do espaço pesado, sombrio, pouco iluminado da arquitectura românica; o espaço não é já enquadrado por paredes compactas; abandona-se a justaposição de volumes separados e independentes, para criar um espaço uniforme, inteiramente penetrado de luz, onde a nave central tem função estética basililar. Estas concepções góticas novas, pela primeira vez manifestadas em São Dinis, não podem ser verificadas actualmente no próprio edifício porque - como já dissemos - pouco resta da igreja de Suger” (Adan, 1970, p. 62). Essa questão das posteriores reformas pós Suger que St. Denis recebe são um ponto que devemos levar em conta ao trabalharmos com fotografias modernas de St. Denis. Por mais que não seja um problema para a nossa pesquisa, é uma ressalva importante de também ser destacada.

nossa perspectiva, um ponto central da relação que buscamos estabelecer, e é no Gótico que eles encontram a sua máxima importância¹³⁷.

Apresentamos aqui a arquitetura Gótica no que diz respeito ao seu estilo, não nos prendendo em uma análise muito profunda em pormenores técnicos mas sim no que diz respeito à arquitetura e história da arte que será relacionada com o componente filosófico. Com isso apresentamos o que foi e quais as principais características do Gótico que vão ser relacionadas diretamente com a perspectiva filosófica que inspira Suger. Nosso ponto aqui foi introduzir o Gótico para o leitor a fim de que as relações que faremos sejam mais plenamente identificadas, dessa forma nos focamos na finalidade dessa pesquisa, que busca não fazer uma análise do Gótico como fenômeno cultural na Europa, mas sim sobre a base e a influência filosófica presente nele. Posto isso, vamos adentrar agora na estética filosófica de fundo, começando a traçar mais diretamente a ligação entre a teoria filosófica e a arte.

3.2. A QUESTÃO DO ORNAMENTO: COMO O *CORPUS DIONYSIACUM* EM BASÍLICA SUGER DIANTE DO DEBATE SOBRE O SENSÍVEL

Compreender a importância do *Corpus Dionysiicum* nos fundamentos do Gótico perpassa necessariamente por compreender o seu idealizador e o contexto em que o processo ocorre. Neste tópico vamos buscar apresentar como se deu o debate ao redor da questão da sensibilidade e do ornamento no período do nascimento do Gótico. Compreender essas questões nos será importante para reforçarmos como a base filosófica que Suger dispunha foi essencial não só como inspiração, mas também como defesa de sua postura diante do debate sobre a sensibilidade e o ornamento no meio cristão medieval¹³⁸. Dessa forma, vamos nos

137 Conforme Mason: “As janelas de vitral mais antigas foram encontradas na catedral de Augsburg, na Alemanha, e datam de cerca de 1065, no período românico. No entanto, a era gótica foi a que levou a arte do vitral à perfeição, explorando as oportunidades das grandes áreas preenchidas pelas janelas conquistadas pela arquitetura gótica. A área total de vitral na catedral de Chartres, por exemplo, equivale a mais de sete quadras de tênis. As janelas de vitral foram desenhadas como mosaicos - pedaços de vidro colorido compunham os desenhos. O vidro era retirado de grandes folhas na forma desejada, reunido sobre uma mesa, e então colado com tiras de cobre. Os detalhes mais sofisticados dos desenhos, como os rostos, eram pintados em vidro com tinta esmalte escura e queimados num forno antes de serem adicionados ao vitral” (Mason, 2009, p. 36)

138 Debate que, conforme aponta Coelho Dias na sua apresentação para a tradução da obra *Apologia para Guilherme, Abade*, se centrava entre as posturas da ordem dos Cistercienses e a dos Cluniacenses: “Com razão, a observância de Cluny e a de Cister se podem considerar como as duas artérias substanciais da vivência da Regra beneditina, a partir daí chamadas dos monges negros e dos monges brancos. Cluny era a exterioridade, a opulência, a decoração figurada e simbólica para realçar o esplendor da casa de Deus, já que nada é belo demais para glorificar o poder divino, como dirá o

aprofundar na questão do debate sobre o ornamento e como isso se relaciona com a postura de Suger, a partir de Dionísio e Erígena, diante das críticas daqueles que defendiam uma postura ascética com relação ao sensível.

A abertura da reforma de Suger para o sensível e para o uso da beleza não se deu sem estranhamento ou críticas, ocorreu com relação a St. Denis uma disputa sobre o papel do ornamento, que em seu fundamento foi uma disputa sobre o valor da experiência sensível, entre o abade Suger e o então abade Bernardo de Clairvaux¹³⁹, que futuramente será canonizado São Bernardo. Será sobre essa questão que trataremos aqui, pois a partir dela poderemos nos aprofundar sobre o debate filosófico a respeito do sensível e também evidenciar novamente como será a partir das obras de Dionísio que Suger encontrará base para defender sua posição. Demonstrando como o texto filosófico é, também aqui, parte fundamental.

Um dos possíveis motivos que levaram Suger a escrever sobre a reforma era se defender das críticas que recebera sobre seu trabalho e a principal fonte dessas críticas foi o abade Bernardo¹⁴⁰. Suger e Bernardo não nutriam uma relação de inimigos, mas suas posturas diante do ideal monástico e da sensibilidade estética são por vezes tidas como sendo dois

abade Sugério (1081-1151) ou Soeiro à portuguesa, justificando a grandiosidade da igreja do mosteiro de S. Dinis em Paris. Neste sentido, os textos de Sugério, quer no *'Liber de rebus in administratione sua gestis'* quer no *'Libellus de consecratione Ecclesiae a se aedificata'* (Igreja de S. Dinis em Paris), são uma contra-resposta prática, pela positiva, à crítica da Apologia de S. Bernardo. O abade de S. Dinis, guiado pela teologia neoplatônica de Hugo de S. Victor na sua *'Hierarchia caelesti'*, sabia que as coisas materiais são plataforma para chegarmos às coisas espirituais. Soeiro propunha para o seu mosteiro o valor da riqueza e da beleza como homenagem à fé, para fazer realçar a claridade e o belo fulgor da luz divina. [...] Cister, em contrapartida, privilegiava a interioridade, o recolhimento, a austeridade como elementos que guiam o monge no itinerário espiritual à procura do conhecimento de si mesmo para chegar ao conhecimento de Deus. Esta procura, apesar de tudo, não deixava de se fazer com elementos simbólicos e arquiteturais, ainda que sem a mediação decorativa das artes sumptuárias. Na nudez das igrejas, bastava-lhes a harmonia dos volumes, a simplicidade das linhas, a elegância das proporções, a esbelteza dos arcos, a pureza das paredes caiadas, o claro-escuro da luz para se elevarem para Deus [...] Se Cluny, dentro do espírito feudalista, realçava Deus como grande Senhor e punha o acento no *'Serviço Divino'*, na Liturgia solenemente celebrada em estruturas mais ou menos grandiosas, Cister pretendia a união mística com Deus, que Cristo e Maria emblematicavam, e considerava o homem necessitado de penitência sublinhando o papel ascético do trabalho manual de que se não podem dispensar *'os verdadeiros monges'*, em ambiente retirado e humilde. A grande riqueza interior de S. Bernardo permitia-lhe dispensar para si e, pensava ele, para os seus irmãos de hábito, a mediação das realidades materiais" (Bernardo, 2015, pp. 14-15).

139 Conforme destaca Umberto Eco: "Para compreender melhor o gosto medieval, devemos recorrer a um protótipo do homem de gosto e amante da arte do século XII: Suger, abade de Saint Denis, animador das maiores empresas figurativas e arquitetônicas da Ile de France, homem político e humanista refinado (cf. Panofsky 1946, Taylor 1954, Assunto 1961). Como figura psicológica e moral, Suger é o oposto de um rigorista como São Bernardo: para o abade de Saint Denis a casa de Deus tem de ser um receptáculo de beleza. Seu modelo é Salomão, que construiu o Templo; o sentimento que o guia é a *dilectio decoris domus Dei* (o amor pela beleza da casa de Deus)" (Eco, 1989, p. 26).

polos opostos¹⁴¹. Apesar de evitarem conflitos diretos, essas divergências se fazem visíveis devido a diferenças de entendimento entre os dois. Suger foi alvo de críticas por sua suposta vaidade e tendência à opulência¹⁴². Bernardo deixa isso claro em palavras fortes contra Suger ao falar sobre a reforma, conforme destaca Panofsky:

Ao retratar o estado de coisas em St.-Denis em cores sinistras e descrever a indignação da ‘santidade’, São Bernardo deixa perfeitamente claro que apenas Suger havia sido o objeto dessa indignação: ‘Foi aos seus erros, não aos de seus monges, que o zelo da santidade dirigiu sua crítica. Foi pelos

140 Suger não foi um alvo único de Bernardo, a bem da verdade o abade de Clairvaux era um personagem constante em debates sobre temas monásticos em seu tempo. Sua obra *Apologia para Guilherme Abade* é produzida no contexto do embate mais amplo entre a ordem dos Cistercienses e a dos Cluniacenses (sobre isso vide a Apresentação feita por Coelho Dias na tradução da obra em Bernardo, 2015, pp. 9-20). Ainda sobre o papel de Bernardo nos debates de sua época, Pierre Riché aponta no capítulo *La connaissance concrète de la chrétienté*: “Mas tratados e cartas começaram a requisitar sua atenção. Logo, não só os monges são cada vez mais numerosos para ir até Clairvaux, mas Bernardo é solicitado a intervir nos assuntos do mundo. Ele sofre, mas aceita pois, como ele dirá mais tarde, ‘os negócios de Deus são os meus; nada do que lhe diz respeito me é estranho’” (Miethke; Riché *et al*, 1992, p.383. Tradução Nossa do Francês). E também, de acordo com Jürgen Miethke no capítulo *L’engagement Politique: La Seconde Croisade*, discorrendo sobre o papel de Bernardo em discussões sobre temas monásticos: “Em primeiro lugar, como é natural, seus escritos, cartas e trabalhos, se concentram sobre questões monásticas. É somente por uma lenta gradação que outros temas e outros ambientes ocupam mais espaço no centro do palco” (Miethke; Riché *et al*, 1992, p. 476. Tradução nossa do Francês)

141 Quanto a essa questão, boa parte dos autores que trabalham aqui (Panofsky, por exemplo) sustentam essa perspectiva. Entretanto, Otto Von Simson será uma exceção. Simson, ao longo da sua obra *A catedral Gótica*, questiona a interpretação de que Bernardo fosse necessariamente o oposto da visão manifesta no Gótico, chegando mesmo a atribuir a ele certo crédito na criação do estilo, como por exemplo ao afirmar que as críticas que Bernardo empregou ao Românico clássico incentivaram Suger em sua empreitada por uma reforma revolucionária no lugar de seguir na tradição românica. Conforme ele afirma no trecho: “A controvérsia iniciada por São Bernardo sobre a arquitectura religiosa, com a sua intrínseca crítica ao ‘românico’ tradicional, o grande interesse que a reconstrução de uma igreja tão importante como St.-Denis estava destinada a despertar, especialmente a particular inclinação de Suger, impelir-o a rejeitar as reformas arquitetônicas do passado e a iniciar-se em direções inteiramente novas” (Simson, 1991, p. 90). Não apenas revolucionária, como também contida em certos aspectos, também por influência de Bernardo, principalmente com relação às ilustrações. Isso porque, segundo ele, as críticas de Bernardo às figuras “monstruosas” que misturam humanos e animais nas ilustrações de igrejas pode ter tido alguma influência na sobriedade das representações que Suger aplica em sua reforma em St. Denis (Sobre isso Vide Simson, 1991, p. 90). Essa perspectiva, entretanto, não é unânime entre outros comentadores, que apresentam Suger e Bernardo como polos opostos com relação à postura sobre a sensibilidade estética. É a partir dessa segunda posição que conduziremos o presente tópico. Corroboram com essa perspectiva autores que já abordamos e que seguiremos abordando por aqui, como por exemplo Panofsky e Umberto Eco. Não nos prolongaremos nessa disputa de interpretações, porque não se trata do ponto do central da presente pesquisa a relação entre Suger e Bernardo. Como vamos demonstrar ao longo desse tópico, trazemos as diferenças entre eles não para negar ou afirmar alguma possível influência de Bernardo na idealização da obra Gótica, mas sim para, a partir da diferença de posição teórica entre os dois, reforçar como Suger faz um uso consciente da obra de Dionísio Areopagita na idealização do Gótico em St. Denis. Trazemos aqui essa breve nota porque é interessante destacar essa linha de discordância na questão, primeiro para demonstrar que estamos conscientes desse possível ruído, segundo para

seus excessos, não pelos deles, que eles se indignaram. Foi contra você, não contra a abadia, que surgiram os murmúrios de seus irmãos. Você sozinho foi o objeto de suas acusações. Você consertaria seus caminhos, e nada restaria que pudesse ser aberto a calúnias. Em suma, se você mudasse, todo o tumulto diminuiria, todo o clamor seria silenciado. Esta foi a única e só coisa que nos moveu: que, se você continuasse, essa pompa e circunstância de sua parte, poderia parecer um pouco insolente demais [...] (Suger, 1979, p. 10. Tradução Nossa do Inglês)

Essa crítica forte de Bernardo a Suger não se dá sem ser embasada num profundo contraste de ideias tanto sobre o que deveria ser a vida monástica, quanto sobre como deveria ser um local de oração. Trata-se de uma divergência pautada pela manifesta diferença de postura entre os dois abades, enquanto Bernardo defendia uma postura mais fechada da vida monástica, Suger tendia a ser mais inclinado a permitir a si e aos seus monges um certo conforto¹⁴³. Na raiz da disputa o que temos aqui é uma oposição entre uma tendência ao ascetismo¹⁴⁴ e uma postura que se abre ao mundo material. Em sua obra intitulada *Apologia ad Guillelmum abbatem* (Apologia para Guilherme, Abade) Bernardo deixa evidente sua crítica à opulência na vida monástica. Apesar de não ser dedicada ao embate com Suger diretamente, mas sim aos membros da Ordem de Cluny, é uma obra importante para compreender a postura que baseia as críticas que Suger recebera.

Escrita por volta de 1124, quando Bernardo tinha ainda 34 anos de vida e 8 como abade¹⁴⁵, (cerca de 20 anos antes da conclusão da reforma de Suger em St. Denis) a obra

apresentar ao leitor uma abertura crítica sobre as nuances a respeito da relação entre Bernardo e Suger e terceiro, para deixar clara e consciente a nossa linha de pesquisa a partir da demonstração de posições distintas a ela em certos pontos.

Para saber mais sobre a perspectiva de Simson sobre essa questão, para além do trecho acima citado, vide Simson, 1991, pp. 41-64.

142 Em uma passagem relatada por Panofsky, Bernardo provoca Suger se referindo a ele como o “abade rico” (Sobre isso, vide Suger, 1979, pág. 11.)

143 Conforme destaca Panofsky: “São Bernardo concebia o monasticismo como uma vida de obediência cega e absoluta abnegação em relação ao conforto pessoal, comida e sono; é dito que ele mesmo teria acordado e jejuado *ultra possibilitatem humanam*. Suger, por outro lado, era totalmente a favor da disciplina e da moderação, mas totalmente contra a sujeição e o ascetismo” (Suger, 1979, p. 12. Tradução Nossa do Inglês).

144 Em oposição a opulência sensível Bernardo trazia sua crítica à tona, conforme Panofsky: “Isso era precisamente o que o *Exordium Magnum Ordinis Cisterciensis* havia condenado e que São Bernardo se voltou contra no *Apologia ad Willelmum Abbatem Sancti Theodorici*. Nenhuma figura pintada ou esculpida, exceto por crucifixos de madeira, era tolerada; gemas, pérolas, ouro e seda eram proibidos; as vestimentas deveriam ser de linho ou fustão, os candelabros e incensários de ferro; somente os cálices eram permitidos serem de prata ou folheados” (Suger, 1979, p. 14. Tradução Nossa do Inglês).

145 Sobre isso vide a apresentação de Coelho Dias na tradução da obra em Bernardo, 2015, p. 10.

apresenta suas críticas contra a ostentação em diferentes frentes: alimentação, vestes, e, o que nos é de maior interesse, os ornamentos e as imagens dos ambientes sacros¹⁴⁶:

Diz-se, e crê-se como verdade, que os santos Patres instituíram aquela vida (cluniacense) e, para que nela muitos se salvassem, temperaram o rigor da Regra como para enfermos, sem a destruir. Não acredito, contudo, que tenham ordenado ou permitido tantas vaidades e superficialidades quantas vejo em vários mosteiros. Admiro-me, por isso, como é que pôde introduzir-se entre os monges uma tão grande intemperança nas comidas e bebidas, nas vestes e roupas de dormir, nos apetrechos de cavalgar e na construção de edifícios; e onde isso se faz com mais zelo, com mais gosto e com mais abundância aí se afirma que a ordem melhor está, aí se julgue que há mais religião. A ser assim, a parcimónia é tida como avareza, a sobriedade julgada como austeridade, o silêncio reputado como tristeza. Pelo contrário, o relaxamento diz-se discreção, o desperdício liberalidade, a loquacidade afabilidade, a gargalhada alegria, a delicadeza das vestes e o adorno dos cavalos dignidade, o cuidado supérfluo das camas limpeza e darmos isto uns aos outros chama-se caridade. Esta caridade destrói a caridade, esta discreção confunde a discreção. Tal misericórdia está cheia de crueldade pela qual se serve ao corpo e se estrangula a alma. Que caridade é, na verdade, amar a carne e desprezar o espírito, que discreção é essa dar tudo ao corpo e nada à alma? Qual misericórdia, qual quê alentar a criada e matar a patroa?" (Bernardo, Cap. VIII, § 16, 2015, p. 47)

146 Pode-se dividir o texto em dois momentos principais: Um apologético e um crítico. Nos primeiros capítulos do texto (I ao VII) Bernardo se dedica a um movimento apologético, criticando os membros de sua própria ordem a fim de valorizar aqueles que eles criticam, no sentido de afirmar que a postura demasiadamente agressiva nas críticas empregadas aos membros da Ordem de Cluny são por vezes demasiadamente, e até mesmo injustamente, duras. Seu ponto circula sobre a questão de se atentar primeiro à humildade antes de direcionar críticas. Entretanto, é a partir do capítulo VIII, que o texto redireciona suas armas. Bernardo muda de postura e afirma que, apesar de julgar os seus pelas críticas demasiadamente duras, agora é preciso que ele, para ser justo, aponte que algumas dessas censuras não são de todo sem fundamento, e é a partir daí que ele passa a denunciar aqueles que até o momento ele defendia. E nessa segunda parte Bernardo desenha uma imagem muito dura, e por vezes até caricata, dos seus alvos. Um exemplo disso é quando descreve a postura diante dos grandes banquetes que promovem, pintando-os como glutões que se alimentam ao ponto de ficarem inchados (sobre isso vide o capítulo IX da obra).

Mas para além da postura com relação aos hábitos de vida¹⁴⁷, o ponto principal dessa discordância que nos é mais caro se relaciona com a postura que cada um tem diante do valor da beleza sensível. Para Bernardo o uso da figura estética como ferramenta de culto era um desserviço a atividade espiritual, ou como aponta Coelho Dias: “Para o místico Bernardo de Claraval, a mediação plástica dos vestígios naturais, tal como as formas de arte, tornara-se dispensável na relação com o transcendente” (Bernardo, 2015, p. 19). Sua discordância para com o ornamento seguia principalmente duas frentes: a da humildade¹⁴⁸ e a da distração¹⁴⁹. E é

147 Afinal, conforme destaca Eco, além da questão da distração promovida pelo ornamento, o debate sobre o luxo e a beleza inevitavelmente perpassa por questões morais, como a questão da ostentação e do esbanjamento em contraste à miséria e a postura de caridade. Conforme trecho: “[...] Hugo de Fouilloi fala em *mira sed perversa delectatio* (um prazer maravilhoso e perverso). O *perverso*, como em todos os rigoristas, é ditado por razões morais e sociais: isto é, questiona-se se se deve decorar suntuosamente uma igreja quando os filhos de Deus vivem na indigência” (Eco, 1989, p. 17). Esse debate inclusive ainda é vivo até os dias de hoje (Como pode ser notado nas notícias que permearam a passagem do Papa Bento XVI ao Papa Francisco, onde o recém titulado buscou transmitir uma mensagem de humildade se livrando de ornamentos extravagantes. Tal postura passa não só por questões pessoais, mas se insere nesse debate permanente entre ostentação ou humildade na postura da Igreja. Mostrando que a questão está longe de ter atingido um consenso). Esse debate moral não será tratado aqui mais a fundo, visto que não é o foco de nossa pesquisa, mas sim o debate pautado na questão de se o ornamento é apenas um luxo supérfluo, ou mesmo uma distração, ou se ao contrário é uma ferramenta de atração para a elevação a partir do arrebatamento sensível.

148 Em determinado trecho da obra, por exemplo, Bernardo afirma que o culto à beleza material seria um sinal de avareza e que nada de bom trazia para a verdadeira obra espiritual: “E, para falar abertamente, não é porventura a avareza que faz tudo isto, ela que é servidão dos ídolos (Ef.5 ,5; Cl.3, 5), e não procuramos o fruto mas a dádiva? Se perguntas: ‘Como? ‘De um modo espantoso’, respondo eu. Espalha-se o dinheiro com tal arte que se multiplique. Gasta-se para o fazer crescer e a liberalidade gera a abundância. Á vista das coisas sumptuosas, admirando vaidades, os homens são levados mais a fazer ofertas que a rezar. Assim, as riquezas fazem aparecer riquezas, assim o dinheiro atrai dinheiro, porque, não sei como isso acontece, onde se vêem mais riquezas aí, de bom grado, se oferece mais. Impressionam-se os olhos com relíquias recamadas de ouro, e abrem-se as carteiras. Mostra-se uma belíssima imagem de algum santo ou santa e julga-se que é tanto mais santo quanto mais colorida. As pessoas correm a beijar, convidam-se a dar esmola e admira-se mais a beleza do que se venera a sacralidade. Suspendem-se, depois, na igreja não coroas mas rodas cobertas de pedras preciosas, cercadas de lâmpadas mas não menos brilhantes com as pedras incrustadas. Em vez de candelabros, vemos como que árvores levantadas, com muito peso de metal, fabricadas com arte admirável, não mais brilhantes com as velas que lhes são sobrepostas que com as suas pedras preciosas. Que julgas procurar-se com tudo isso? A compunção dos penitentes ou a admiração dos visitantes? Oh! vaidade das vaidades (Ecl. 1, 2), mais insensata que vã! A igreja rebrilha nas suas paredes mas passam necessidade os pobres. Reveste de ouro as suas pedras e deixa nus os seus filhos. Com os bens dos pobres serve-se aos olhares dos ricos. Os curiosos encontram com que deleitar-se e os miseráveis não encontram com que sustentar-se” (Bernardo, Cap. XII, § 28, 2015, p. 65).

149 Conforme destaca Coelho Dias: “Para ele, arte e mística andam de mãos dadas. A arte deve elevar o espírito, libertá-lo, favorecer a contemplação da mente e não seduzir a apetência dos sentidos. Mais que o peso e a fruição estética da arte pela arte está o gozo da presença de Deus, que a imaterialidade das coisas, as paredes nuas, a luz com os contrastes do claro-escuro e as formas de arcos a elevar-se para as alturas, como mãos erguidas em ogiva, sugerem e proporcionam. No mosteiro cisterciense, portanto, tudo deve assentar na pobreza ou ausência de decoração para que o espírito, sem entraves do mediatismo material, mais directamente se encontre com o Deus da beleza absoluta. É desta

justamente essa segunda frente que nos interessa aqui nesse embate, isso porque, ao nos aprofundarmos diante da postura negativa de Bernardo, podemos aprender tanto sobre a potência da percepção sensível quanto ao lermos as defesas de Suger. Isso porque a sua desaprovação não se dá por achar a percepção artística algo facilmente ignorável, mas justamente por perceber nela uma fonte poderosa de estímulo. Conforme destaca Panofsky:

[...] a desaprovação de São Bernardo com relação a arte, não se dá porque ele não sente os seus encantos, mas porque ele os sentia muito intensamente para não considerá-los perigosos. Ele baniu a arte, como Platão (só que Platão o fez ‘pesarosamente’) porque ela pertencia ao lado errado de um mundo que ele poderia ver somente como uma revolta interminável do temporal contra o eterno, da razão humana contra a fé, dos sentidos contra o espírito (Suger, 1979, p. 26. Tradução Nossa do Inglês).

Bernardo não se opõem ao esplendor sensível do material e da arte por ser insensível a ela, mas justamente pelo oposto, é justamente porque ele sente o poder de arrebatamento do visual como algo poderoso demais e por isso perigoso por ser uma possível distração, ou pior um desvio, da contemplação daquilo que para ele é o que realmente importa, as coisas eternas¹⁵⁰. De certa forma, conforme destaca o trecho acima citado, nessa relação de preocupação com o poder “corruptível” da arte, Bernardo se aproxima mais da postura de Platão com relação ao artístico do que Dionísio e Erígena. Isso porque ele faz um movimento

mundividência espiritual criada pela pobreza, pela austeridade e pela simplicidade, que resulta o proveito duma mística angelizada e contemplativa. Por causa disto, com objectivos de espiritualidade, os cistercienses criam normas para a construção das suas igrejas e mosteiros sem nunca estabelecerem os princípios rígidos duma escola de arte ou de arquitectura. Não se pode admitir o mito do ‘plano único’ ou ‘plano bernardino’, tal a diversidade de modelos arquitecturais que a Ordem conheceu nos primeiros tempos. Perante a variedade das realizações cistercienses, podemos afirmar que não existe, de facto, uma escola artística de arquitectura cisterciense nem de artes decorativas. Os monges seguiam os modos de construção da região e do país onde se instalavam, aplicando alguns princípios ‘normativos’ da sua espiritualidade austera e simples, deixando extravasar o seu despojamento interior na decoração dos seus mosteiros e igrejas, proibindo a mania do luxo religioso (*Charta caritatis; Exordium parvum*). É nesta uniformidade, precisamente, que estão as virtualidades da pretensa ‘escola’ cisterciense. Nos começos, a preocupação estética não podia constituir uma preocupação para os monges cistercienses” (Bernardo, 2015, p. 17).

150 Umberto Eco destaca que essa postura de criticar o sensível não por ser indiferente a ele, mas sim por perceber sua potência era comum não só a Bernardo. Conforme trecho: “É conhecida a polémica conduzida por cistercienses e cartuxos, sobretudo no século XII, contra o luxo e o emprego de meios figurativos na decoração das igrejas: seda, ouro, prata, vitrais coloridos, esculturas pinturas, tapetes são rigorosamente banidos pelo estatuto cisterciense (Guigo, *Annales*, PL 153, col. 655 ss.). São Bernardo, Alexandre Neckman, Hugo de Fouilloi se lançam com veemência contra estas *superfluitates* que desviam os fiéis da piedade e da concentração na prece. Mas em todas estas condenações a beleza e a graça dos ornamentos nunca é negada; aliás, é justamente combatida porque se reconhece seu atrativo irresistível, inconciliável com as exigências do lugar sagrado” (Eco, 1989, p. 17)

semelhante ao que Platão faz em *A República*¹⁵¹, texto onde o filósofo grego se aprofunda não só sobre a sensibilidade mas também sobre a luz¹⁵². No caso em questão, onde essa comparação com a postura de Bernardo pode ser destacada, se refere ao momento onde Sócrates na obra se dedica a avaliar que formas de arte podem ser aceitas ou não na sua cidade modelo¹⁵³. Platão assim como Bernardo entende o poder que o estímulo sensível tem sobre os homens e preocupado com possíveis desvios provenientes de estímulos opostos as virtudes que ele entende como sendo as que devem ser cultivadas pelos cidadãos de sua cidade perfeita afirma que toda a arte que possa despertar um sentimento impróprio ao bom cidadão deve ser banida¹⁵⁴. Apesar de semelhantes ambas as posturas não são idênticas, isso porque Platão vê a questão da arte por uma perspectiva pedagógica¹⁵⁵, enquanto que Bernardo a vê pelo prisma da sua defesa ao ascetismo monástico. Platão não baniu a arte como um todo, apenas aquela que poderia trazer um estímulo indesejável na formação dos cidadãos¹⁵⁶.

Em suma, podemos notar aqui que na raiz da percepção estética tanto Bernardo quanto Suger concordariam que o impacto sensível é uma força arrebatadora, entretanto Suger vê nessa potência não um desvio, mas sim um possível despertar¹⁵⁷, e isso é o que tornará sua postura tão ímpar e permitirá viabilizar o Gótico. E essa postura de Suger não se dá sem um importante alicerce filosófico. Será no *Corpus Dionysiacum* que ele encontrará o

151 Sobre essa questão em Platão vide *A República*, especialmente os livros II (nas passagens 377b, 377d e 378e sobre a literatura fantasiosa), III (nas passagens 398e, 399d, 400d e 403c sobre a música) e X (nas passagens 595a, 596b-599a, 601c-602c e 603-607a sobre a poesia)

152 Conforme o famoso mito da caverna presente no Livro VII, mas também com a relação já estabelecida anteriormente (no livro VI) entre o Sol e o Bem e a Verdade.

153 Sobre isso vide 378e no Livro II e 607a no livro X do *A República*.

154 Como evidencia no trecho do Livro III sobre as melodias:

“- Contudo, afirmamos que não queremos lamentos e gemidos nos discursos.

- Pois não.

- Quais são então as harmonias lamentosas? Diz-me, já que és músico.

- São a mixolídia, a sintonolídia e outras que tais.

- Portanto essas são as que se devem excluir, visto que são inúteis para as mulheres, que convém que sejam honestas, para já não falar dos homens.” (Platão, Livro III, 398e, 1987, p. 127)

155 O caráter pedagógico é a base de fundo para a crítica Platônica, sua crítica às obras artísticas se fundamenta num tripé cujas bases são: a preocupação com a formação dos jovens no que diz respeito a imagem sobre os Deuses (vide 377d e 378e no Livro II do *A República*), o estímulo a comportamentos inapropriados (vide 398e no Livro III do *A República*) e o fato da representação artística ser um grau ainda mais elevado de afastamento do princípio verdadeiro, uma espécie de cópia da cópia (vide 601c-602c no Livro X do *A República*)

156 A música por exemplo, se aplicada da forma correta, é tida como essencial na boa formação para Platão (sobre isso vide 400d-402a no Livro III do *A República*)

157 Assim como o fez Dionísio ao se ver diante da descrição dos anjos conforme destaca na *Hierarquia Celeste* e de acordo com o que demonstramos no tópico dedicado a ele no presente trabalho.

embasamento para viabilizar sua postura diante dos que se opunham¹⁵⁸. A partir dele, Suger tem a autoridade de que precisa para fundamentar que a beleza sensível, captada através do brilho e das cores, não é uma distração, mas sim um despertar. Conforme Panofsky:

Suger teve a boa sorte de descobrir, nas próprias palavras do três vezes abençoado São Dionísio, uma filosofia cristã que permitiu a ele saudar a beleza material como um veículo de beatitude espiritual no lugar de forçá-lo a fugir dela como de uma tentação; e para conceber tanto a moral como também o universo físico, não como um monocromático em preto e branco mas como uma harmonia de várias cores (Suger, 1979, p. 26. Tradução Nossa do Inglês).

Suger é tido muito mais como um homem de ação do que de reflexão¹⁵⁹, por isso não se pode dizer propriamente que ele tenha desenvolvido um sistema filosófico sobre os textos de Dionísio, pelo menos não como o fez João Escoto Erígena que além de traduzir as obras do *Corpus Dionysiacum* fez uma série de comentários sobre ela, além de ter desenvolvido seu próprio sistema com fortes inspirações oriundas desta, como fica evidenciado em seu *Periphyseon*. Suger por outro lado não tinha interesse em produzir um sistema escrito (as suas obras, utilizadas nesta pesquisa, não têm caráter de um tratado filosófico, mas sim a intenção de refletir sobre, e justificar, seus próprios feitos enquanto abade), mas apesar disso foi ele o autor de um tratado estético em forma de monumento arquitetônico. É inegável que sua ação se mescla ao debate teórico, como no presente caso da sua defesa sobre a sensibilidade. Apesar do seu desinteresse por produzir algo dentro do debate filosófico, Suger se coloca de forma definitiva no debate sobre a beleza e a sensibilidade e será nesse ponto que os textos de Dionísio (mais especificamente a tradução do grego feita e comentada por Erígena) darão a ele a base filosófica para se impor no tema. Corroborando Panofsky: “[...] será nessas traduções e comentários que Suger descobre [...] não só a mais potente arma contra São

158 Já demonstramos anteriormente, no nosso tópico sobre Dionísio a importância que tais obras tinham em sua época, principalmente devido ao fato de sua autoria ter sido creditada a personagens importantes homônimos ao seu autor original.

159 Conforme aponta Panofsky: “Falar da filosofia de Suger pode soar surpreendente. Como um desses que, citando suas próprias palavras ‘são homens de ação em virtude de suas prelações’ (e que cuja relação com a vida ‘contemplativa’ é meramente um patronato benevolente), Suger não tinha ambições como pensador. Apaixonado pelos clássicos e pelos cronistas, um estadista, um soldado e um jurista, um especialista em tudo que Leone Battista Alberti iria resumir sob o título de *La Cura della Famiglia*, e aparentemente não desinteressado pela ciência, ele foi um proto-humanista mais do que um escolástico precoce. Em lugar nenhum ele evidencia o mínimo interesse nas grandes controvérsias teológicas e epistemológicas de seu tempo, assim como sobre a disputa entre os realistas e os nominalistas, no amargo argumento sobre a natureza da Trindade, ou sobre a grande questão do dia, o caso da fé vs. razão; [...]” (Suger, 1979, p. 17. Tradução Nossa do Inglês)

bernardo, mas também a justificativa filosófica de toda a sua postura diante da arte e da vida” (Suger, 1979, p. 18. Tradução Nossa do Inglês).

Para Dionísio a materialidade, e por consequência a sensibilidade pela qual nos a acessamos, não pode ser em si considerada como um mal. Afinal, sendo a matéria o suporte para a criação, considerá-la um mal seria considerar ou a criação má ou que provém do mal, mas isso não pode ser verdadeiro segundo Dionísio pois Deus não cria o mal e nada pode ser criado a partir do mal¹⁶⁰. E é nessa noção da matéria como bem que a ideia de teofania se reforça, pois se a matéria fosse má, Deus, sendo o sumo Bem, não se manifestaria na criatura material, má por essência, e com isso ruiria também a possibilidade da ascensão através da manifestação divina. Um risco que certamente mesmo Bernardo não aceitaria correr se ao descartar o êxtase sensível precisasse em conjunto negar também toda a ideia de manifestação divina na matéria.

Suger nutria um apreço profundo pela beleza¹⁶¹ e buscou sustentá-la a partir de sua argumentação, mesmo que não através de um tratado dedicado ao tema. Uma das bases de sua defesa se pauta na mesma perspectiva que Erígena trará no *Periphyseon*, e que também se encontra em Dionísio, a de que se o mundo material é parte da criação divina então a materialidade por si mesma não pode ser má ou pecaminosa, a partir daí, consequentemente, também a beleza sensível não pode ser tratada como algo que inevitavelmente leva ao desvio. A defesa de Dionísio sobre a beleza pode ser encontrada em exemplos claros nas suas obras, como no seguinte trecho da *Hierarquia Celeste*, onde o autor defende que a beleza na Criação é uma ação da Beleza do Princípio manifesta e também, como ela é uma ferramenta indispensável na busca pela conjectura sobre o Princípio e as demais naturezas elevadas:

160 Conforme afirma Dionísio em *Dos Nomes Divinos*: “Se, de outro lado, como dizem, a matéria é necessária para o acabamento de todo o universo, de que modo a matéria é um mal? De fato, o mal [729B] e aquilo que é necessário são duas coisas diversas. E de que modo aquele que é bom pode fazer nascer do mal um ser? Ou de que modo é mal aquilo que é necessário ao bem? Pois o mal foge da natureza do bem. Ou de que modo a matéria, se é má, gera e nutre a natureza? Pois o mal, enquanto é mal, nada produz, nada nutre, nem faz ou salvaguarda de fato alguma coisa [235]. Se dizem, porém, que a matéria não produz malícia nas almas, mas as atrai, como uma tal afirmação pode ser verdadeira, se muitas almas voltam seu olhar para o bem? E de que modo isto poderia acontecer, se a matéria as arrastasse completamente para o mal? Portanto, não é da matéria que vem o mal que está nas almas, mas de um movimento desordenado e irregular” (Areopagita, Cap. IV, § 28, 729A-729B, 2004, p. 122).

161 Segundo Panofsky: “Suger, no entanto, estava francamente apaixonado pelo esplendor e pela beleza em todas as formas concebíveis; pode-se dizer que sua resposta ao cerimonial eclesástico foi em grande parte estética. [...] Assim, se a preeminência espiritual de St. Denis era a convicção de Suger, seu embelezamento material era a sua paixão [...]” (Suger, 1979, p. 14. Tradução Nossa do Inglês)

Nós, os homens, não poderíamos de modo algum elevar-nos por via puramente espiritual a imitar e contemplar as hierarquias celestes sem a ajuda de meios materiais que nos guiem conforme requer nossa natureza. Qualquer pessoa, após uma reflexão, se dá conta de que a beleza aparente é sinal de mistérios sublimes. O bom odor que sentimos manifesta a iluminação intelectual. As luzes materiais são imagens da copiosa efusão da luz imaterial. [...] A fonte da perfeição espiritual nos forneceu imagens sensíveis que correspondem às realidades imateriais do céu, pois cuida de nós e quer fazer-nos à sua semelhança (Areopagita, Cap. I, § 3, 2019, p. 9).

Dessa forma a beleza natural que é também fruto da providência não pode ser tomada como oposta a ela. E se tais materiais chamam a atenção e são valorizados por sua beleza, não poderia haver, segundo Suger, emprego mais nobre para eles do que ter seu resplendor utilizado como forma de remeter àquilo que é a fonte de sua beleza¹⁶². Para se alicerçar a oposição dionisíaca à visão da matéria como má é preciso que se compreenda a ideia de mal para ele: Dionísio não considera a materialidade ou o sensível como fonte do mal pois o mal não procede de uma única causa¹⁶³, visto que, em uma postura que se assemelha a de Agostinho¹⁶⁴, ele defende que o mal não é uma existência própria, mas sim uma ausência, uma corrupção¹⁶⁵. Dessa maneira, o mal, ou o erro, não está na materialidade ou na sensibilidade, mas sim no incorreto uso dessas¹⁶⁶. Exemplos como esses de Dionísio são o que fornece a

162 Conforme Panofsky: “Nada, pensava ele, poderia ser um pecado de omissão mais grave do que recusar ao serviço de Deus e de Seus santos o que Ele empoderou a natureza para suprir e ao homem para aperfeiçoar: vasos de ouro ou pedras preciosas adornados com pérolas e gemas, candelabros de ouro e painéis de altar, esculturas e vitrais, mosaicos e trabalho em esmalte, vestimentas lustrosas e tapeçarias” (Suger, 1979, p. 13. Tradução Nossa do Inglês)

163 Conforme afirma Dionísio em *Dos Nomes Divinos*: “Portanto, resumindo tudo, o bem deriva de uma causa única e total, ao passo que o mal, de uma multiplicidade de defeitos particulares. [...] Portanto, resta concluir que o mal [732B] é enfraquecimento e privação do bem” (Areopagita, Cap. IV, § 30, 729C, 732B, 2004, p. 123).

164 Duas passagens do *Confissões* nos evidenciam essa questão em Agostinho: Ele comenta sobre isso ao relatar o período em que seguia os maniqueístas no Livro III: “Pois eu não sabia que o mal é apenas privação do bem, privação esta que chega ao nada absoluto” (Agostinho, Livro III, § 12, 1997, p. 75). Importante destacar que esse nada de Agostinho não tem o mesmo significado do nada Divino em Dionísio, pois enquanto o nada dionisíaco é a extrapolação do ser, em Agostinho é a não existência plena. Agostinho também reforça essa questão no livro VII, ao apontar que as coisas que são criadas não podem ser o mal em si mesmas, apesar de passíveis de corrupção: “Logo, enquanto existem, são boas. Portanto, todas as coisas, pelo fato de existirem, são boas. E aquele mal, cuja origem eu procurava, não é uma substância” (Agostinho, Livro VII, § 18, 1997, p. 192). Além do *Confissões*, Agostinho também trabalha essa questão no Livro II da obra *O Livre-arbítrio*, apontando que o mal não é criado por Deus, mas sim fruto do desvio decorrente do mau uso do livre-arbítrio.

165 Conforme afirma Dionísio em *Dos Nomes Divinos*: “Então o mal é sem caminho, sem escopo, sem natureza, sem causa, sem princípio, sem fim, sem limite, sem vontade e sem subsistência. [245] Portanto, o mal é privação, defeito, debilidade, falta de medida, [732D] pecado, falta de escopo, de beleza, de inteligência [...]” (Areopagita, Cap. IV, § 32, 732D, 2004, p. 124).

166 Uma dessas formas de mal uso do sensível está em se apegar a ele como a única coisa que existe e não perceber que a natureza sensível se funda a partir de uma fonte mais elevada, ou seja, em se

Suger a base teórica forte para a sua defesa da beleza sensível. Essa relação não é simples coincidência, trata-se da mesma perspectiva que fundamenta a ideia de teofania em Erígena. Ou seja, se tudo o que existe é parte do Princípio Fundador, a beleza sensível nada mais é que um reflexo da beleza divina, e contemplar essa beleza de maneira correta é justamente utilizá-la como parte do movimento de busca por esse Fundamento inefável, ou seja, de buscar através da contemplação estética conjecturar não sobre a beleza do objeto por si mesma, mas da Fonte dessa beleza, na qual a beleza material se espelha¹⁶⁷. Contemplar o sensível não é portanto se desviar do racional, mas sim ter nele uma ferramenta de conjectura sobre aquilo que não pode ser alcançado por essa razão. Conforme o próprio Suger descreve no *De Rebus in administratione sua gestis*, texto no qual ele descreve e justifica o processo de reforma que ele empreendeu em St. Denis:

Assim quando - fora do meu deleite na beleza da casa de Deus - o encanto das multicoloridas gemas me afastou das preocupações externas, e a digna meditação me induziu a refletir, transferindo o que material ao que é imaterial, na diversidade das sagradas virtudes: então parece-me que me vejo habitando, por assim dizer, em uma estranha região do universo que não existe nem inteiramente no lodo da terra, nem inteiramente na pureza do Paraíso; e que, pela graça de Deus, eu posso transportar desse mundo inferior ao superior de uma maneira anagógica (Suger, 1979, p. 63. Tradução Nossa do Inglês).

Essa descrição deixa evidente como Suger constrói na prática, o processo de ascender através da percepção material ao que está no fundamento, aquilo que Dionísio e Erígena teorizaram filosoficamente. Ele mesmo usa o termo “maneira anagógica” (no texto em latim:

prender ao sensível e ignorar a transcendência que ele revela. Na obra *Teologia Mística*, podemos ver como Dionísio primeiro critica aqueles que acham que apenas por seu próprio intelecto seriam capazes de compreender a natureza do Princípio, e em segundo critica aqueles que acham que a natureza do Princípio é semelhante a matéria e que dela não transcende. Conforme o trecho: “Mas presta atenção, que nenhum dos não iniciados te ouça falar disto, quero dizer, nenhum dos que se atêm às realidades existentes e imaginam que nada mais que substancial existe acima delas, mas antes se creem ser capazes de entender, por força do seu próprio conhecimento, Aquele que dispôs ‘a obscuridade como ocultação’ E se as iniciações nos mistérios divinos estão acima deles, o que dizer dos que são demasiado profanos, que imaginam a causa que se encontra acima de todas as coisas [1000 B] com base nas mais ínfimas e defendem que ela não se eleva acima das que não têm aspecto divino e revestem uma multiplicidade de formas? A ela devemos referir e dela devemos afirmar todos os atributos do que existe, por ser causa de todas as coisas, mas com mais razão se lhe devem negar todos eles, na medida em que ela ultrapassa a realidade de todas as coisas. Não por supor que as negações se opõem às afirmações, mas antes por que a causa é de longe anterior e superior às privações, e está acima de tudo o que seja aférese e atribuição” (Areopagita, Cap. 1, § 2, 1000B, 2015, p. 13)

167 Conforme destaca Beierwaltes: “Como o mundo é ‘teofania’, então a obra de arte pode ser definida ‘kallofania’: uma forma finita, criada, de manifestação da Beleza absoluta, que, como ‘teofania’, pretende conduzir ao Fundamento de sua manifestação.” (Beierwaltes, 1998, p. 153. Tradução Nossa do Italiano)

“*ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donate posse transferri*” (Suger, 1979, p. 64)) para se referir ao processo. O termo “lodo da terra” (no latim “*terrarum faece*” (Suger, 1979, p. 64)) não deve aqui ser entendido como um desprezo à natureza sensível, mas sim uma analogia à condição do homem que se vê com os “pés atolados” na sua condição corpórea finita e o processo de anagogia que o eleva à contemplação das naturezas infinitas e permanentes (e mais puras pois livres da multiplicidade). Esse trecho deixa evidente como a reforma de St. Denis tinha uma inspiração maior do que a simples beleza por si mesma, tinha uma intenção anagógica, tinha por objetivo elevar pelo sensível¹⁶⁸, inspiração que Suger certamente recebe de Dionísio através de Erígena, afinal conforme deixamos evidenciado no tópico desta pesquisa dedicado a Erígena: Para ele o homem tem papel privilegiado na criação justamente por ser composto tanto por natureza sensível como intelectual¹⁶⁹. Portanto a sensibilidade não é secundária ou maliciosa, mas peça fundamental no processo de compreensão do homem não só da natureza, mas também daquilo que está na fundamentação dela, aquilo que a transcende e dá origem. Suger compreende isso e, diferente de Bernardo, que vê apenas no intelectual a chave para a ascensão da compreensão humana, demonstra como é possível através do sensível estimular o intelectual e vice-versa¹⁷⁰. O que

168 Ao comentar sobre essa passagem da obra de Suger, Panofsky parece desconsiderar a relação anagógica que Suger busca descrever nela: “[...] esta passagem ganhou valor como uma caracterização do impacto emocional da arquitetura Gótica. Na realidade ela descreve apenas o estado de transe induzido pela contemplação intensa das lustrosas pérolas e das pedras preciosas” (Suger, 1979, p. 191. Tradução Nossa do Inglês). Trago esse trecho em evidência para traçar uma linha de discordância com essa interpretação a fim de reforçar nosso ponto. Não quero aqui defender que Suger experienciou um estado de êxtase divinamente iluminado quando descreve esse momento, mas sim que o fato dele descrever essa experiência reforça sua inspiração através de Dionísio e Erígena, pois o que ele tenta mostrar aqui é a ação prática do conceito teórico, a anagogia pelo sensível teorizada pelos respectivos autores. Portanto, tratar isso como um simples transe induzido pelos brilhos é tratar de forma simplória a inspiração e objetivos de Suger para o Gótico, que vão além da simples beleza pela beleza mas encontram raízes na filosofia.

169 Vide 733B no Livro III e também 531B no Livro II do *Periphyseon*.

170 Vide 573B no Livro II do *Periphyseon* para um exemplo desse movimento.

Suger faz em St. Denis não é apenas um acúmulo arbitrário de objetos brilhantes¹⁷¹. Isso se evidencia em outra passagem do seu *De Rebus in administratione sua gestis*:

E porque a diversidade de materiais [como] ouro, gemas e pérolas não é facilmente entendida pela percepção muda da visão sem descrição, vimos que esse trabalho, que é inteligível apenas para os literatos, que brilha com o deleite radiante das alegorias, deve ser registrado por escrito. Nós também afixamos versos expondo a questão para que as [alegorias] possam ser mais claramente entendidas (Suger, 1979, p. 63. Tradução Nossa do Inglês).

Podemos ver claramente nesse trecho que a intenção de Suger na escolha desses materiais não se dá de maneira simplesmente arbitrária, existe nela toda uma intenção de alegoria. De através dessa forma sensível remeter a algo além. E inspirado por Erígena e Dionísio é evidente em Suger que esse processo de elevação não se dá só pelo sensível, nem só pelo intelectual, mas em um processo que articula os dois, onde a razão processa o sensível a fim de sabiamente ver nele aquilo que está para além da sensibilidade por si mesma, a intenção alegórica que Suger evidência no trecho. Para tal, Suger não só adiciona uma série de notas por toda a St. Denis, como também escreve essas obras que utilizamos aqui para compreender melhor o seu trabalho e suas intenções¹⁷².

Suger não buscava simplesmente um acúmulo de materiais belos, havia uma função de inspiração evidentemente filosófica por trás de tudo aquilo. A obra artística produzida por

171 Em sua obra *Arte e beleza na estética medieval*, Umberto Eco apresenta essa visão pejorativa sobre Suger que insinua que o abade seria mais um acumulador de materiais do que necessariamente um apreciador da arte e menos ainda do que alguém com um objetivo maior de fundo. Conforme trecho: “[...] deve-se concordar com Huizinga: Suger aprecia, antes de tudo, os materiais preciosos, as gemas, o ouro; o sentimento dominante é o do maravilhoso, não o do belo entendido como qualidade orgânica. Em tal sentido, Suger aparenta-se aos outros colecionadores da Idade Média, que enchem indiferentemente seus tesouros de obras de arte propriamente ditas e das mais absurdas curiosidades [...]” (Eco, 1989, p. 27). Como deve ter ficado evidente ao longo de nossa pesquisa, discordamos dessa caracterização simplista de Suger, pois conforme buscamos demonstrar aqui o projeto de Suger em St. Denis está longe de ser um simples acúmulo irracional de belezas, mas um projeto claramente inspirado. O próprio texto de Eco, pouco depois dessa caracterização dada ao abade, observa, ao comentar novamente sobre os escritos de Suger, que o mesmo via na contemplação da beleza material algo que ia muito além do simples belo pelo belo. Conforme trecho: “[...] de um lado, notamos um ato de contemplação estética propriamente dita, provocada pela presença sensível do material artístico; do outro, esta contemplação tem caracteres próprios que não são nem os do gozo puro e simples dos sensíveis (‘lama terrestre’) nem os da contemplação intelectual das coisas celestes. Todavia, a passagem da alegria estética para a alegria de tipo místico é quase imediata. A degustação estética do homem medieval não consiste, portanto, em fixar-se na autonomia do produto artístico ou da realidade da natureza, mas em colher todas as relações sobrenaturais entre o objeto e o cosmo, em perceber na coisa concreta um reflexo ontológico da virtude participante de Deus” (Eco, 1989, p. 28)

172 Não só para se justificar diante das críticas, conforme destacamos no início deste tópico, mas também para apresentar seu trabalho, conforme acabamos de evidenciar, os escritos de Suger foram produzidos.

Suger busca ser o meio para alcançar um fim, afinal o Princípio não está apenas no topo distante, não é somente o Fim, mas é o Princípio (que dá forma e cria), e principalmente é também o Meio (onde a natureza criada se forma e habita). A natureza criada é a manifestação da ação do Princípio no mundo, portanto está nela a chave para a sua compreensão¹⁷³, pois é a partir dela que pode o homem exercer o que Erígena define como a sua natureza privilegiada, a comunhão do sensível com o intelectível em um mesmo indivíduo. Suger compreendeu isso e aplicou na sua criação, buscando refletir na beleza material um espelho alegórico da beleza Princípial¹⁷⁴. Suger aplica na experiência estética a alegoria no lugar do texto racional, a explicação entra como complemento a experiência estética, como vimos no trecho acima, e não o contrário. A experiência sensível é a chave aqui¹⁷⁵, não a racionalidade ascética, como queria Bernardo na sua visão sobre a vida monástica e sobre a experiência estético-teológica ideal, mas é a estética sensível que guia ao imaterial a partir do material.

Em um outro escrito de Suger, o *Libellus Alter De Consecratione Ecclesiae Sancti Dionysii*, encontraremos uma crítica direta a postura ascética, uma crítica que também se faz diretamente embasada pela filosofia dionisíaca como demonstraremos. Esse texto, de maneira semelhante ao *De Rebus in administratione sua gestis*, também será sobre o processo de reforma de St. Denis, porém, enquanto o primeiro tende a ser mais técnico descrevendo o

173 Conforme aponta Panofsky: “Há uma formidável distância da puramente inteligível e mais alta esfera de existência para a mais baixa, quase puramente material (praticamente, porque a matéria pura e sem forma não poderia ser dita nem mesmo existir); mas não há um abismo intransponível entre os dois. Há uma hierarquia, mas não uma dicotomia. Pois mesmo a menor das coisas criadas participa de alguma forma da essência de Deus - humanamente falando, das qualidades da verdade, bondade e beleza. Portanto, o processo pelo qual as emanções da Luz Divina fluem para baixo, até que elas estejam quase afogadas na matéria e divididas no que parece um tumulto sem sentido de corpos materiais grosseiros, pode sempre ser revertido em uma ascensão da poluição e da multiplicidade para a pureza e a unidade; e portanto, o homem *anima immortalis corpore utens*, não precisa se envergonhar de depender de sua percepção sensorial e imaginação controlada pelos sentidos. No lugar de virar as costas para o mundo físico, ele pode ter a esperança de transcendê-lo ao absorvê-lo. Nossa mente, diz o Pseudo-Areopagita bem no início do seu principal trabalho, o *De Caelesti Hierarchia* (e conseqüentemente João o Escocés bem no início do seu comentário), pode ascender até aquilo que não é material apenas sob a ‘orientação manual’ daquilo que é (*materiali manu ductione*)” (Suger, 1979, p. 19. Tradução Nossa do Inglês)

174 Da mesma forma que Dionísio teoriza na sua obra *A Hierarquia Celeste*, vide por exemplo: Areopagita, 2019, cap. I, parágrafo 3, pág. 9.

175 Conforme Panofsky: “Essa ascensão do mundo material ao imaterial é o que o Pseudo-Areopagita e João o Escocés descrevem - em contraste com o uso teologicamente habitual do termo - como a ‘aproximação anagógica’ (*anagogicus mos*, traduzindo literalmente: ‘o método ascendente maior’) e isso é o que Suger professava como teólogo, proclamava como poeta, e praticava como patrono das artes e organizador de espetáculos litúrgicos. Uma janela mostrando assuntos de caráter alegórico mais do que tipológico (por exemplo Os Profetas Carregando Grãos ao Moinho Transformado por São Paulo, ou A Arca da Aliança Sobreposta pela Cruz) ‘nos impele do material ao imaterial’” (Suger, 1979, p. 20. Tradução Nossa do Inglês)

processo da reforma¹⁷⁶, esse segundo é mais narrativo. Isso nos é interessante pois evidencia, por outro ângulo, a inspiração de Suger. Logo no parágrafo inicial da obra ela já nos abre algumas reflexões interessantes sobre a perspectiva do abade e sua influência dionisiaca. Suger inicia o parágrafo descrevendo como a infinita dessemelhança entre as naturezas divina e humana não implica uma ruptura entre essas, e que é pela chamada “razão única e suprema” (no latim “*unius et singularis summaeque rationis*” (Suger, 1979, p. 82)), ou seja a razão em Deus, que essa ligação é realizada:

O admirável poder de uma única e suprema razão equaliza, por adequada composição, a disparidade entre as coisas humanas e Divinas; e o que parece mutuamente conflituoso pela inferioridade de origem e pela contrariedade da natureza é conjugado pela única, adorável concordância de uma superior, bem-temperada harmonia (Suger, 1979, p. 83. Tradução Nossa do Inglês).

Visivelmente notamos aqui como a *Hierarquia Celeste* de Dionísio é articulada por Suger. Afinal, quando Dionísio descreve que a Luz divina se manifesta na criação, ele evidencia que ela não se iguala a criatura, mas atua nela para elevar e aproximar aquele que está abaixo do que está acima. A Luz do princípio que se manifesta perpassando as hierarquias inferiores, é o mesmo princípio que o abade chama aqui de “suprema razão”. Sobre essa relação da luz trataremos mais propriamente no tópico dedicado aos vitrais mais adiante na pesquisa. Por hora isso nos interessa aqui pela forma como essa questão será articulada em uma contra-crítica à postura acética. Como temos demonstrado ao longo desse tópico, Suger traz esse argumento a fim de se defender das posições críticas a sua postura e ao seu projeto de reforma. Isso fica mais evidente à medida que o trecho acima citado segue:

Aqueles que, de fato, almejam ser glorificados pela participação nessa suprema e eterna razão comumente devotam sua atenção a essa contínua controvérsia do semelhante e dessemelhante, e ao julgamento e sentença das partes litigantes, sentado no trono da mente acurada como se estivesse em um tribunal. Com a ajuda da benevolência pela qual eles podem suportar a luta interna e sedição interior, eles bebem sadiamente da fonte da razão da sabedoria interna, preferindo aquilo que é espiritual do que aquilo que é corpóreo, aquilo que é eterno do que aquilo que é perecível. Eles deixam de

176 Segundo Panofsky comenta na sua tradução, o *De Rebus in administratione sua gesti* pode ser dividido em duas partes principais: na primeira Suger fala sobre as questões econômicas envolvendo a sua administração, tratando por exemplo sobre como se deu a melhora econômica em seu período, o que permitiu custear as reformas. Na segunda ele trata mais propriamente das reformas, descrevendo os espaços e os trabalhos empregados em cada um deles. Essa edição traduzida, que é a utilizada aqui, contém, com relação ao *De Rebus in administratione sua gesti*, apenas a introdução e a segunda parte, suprimindo a primeira, questão que não é um problema para a nossa pesquisa. (Sobre isso, vide Suger, 1979, p. 141). O que nos interessa nessa nota é demonstrar porque afirmamos que essa obra tem um caráter muito mais técnico que o *Libellus Alter De Consecratione Ecclesiae Sancti Dionysii*.

lado as vexações e mais penosas ansiedades da sensualidade corporal e dos sentidos exteriores; se elevando da opressão desses, focando a visão não dividida de sua mente sobre a esperança da recompensa eterna, eles buscam zelosamente apenas aquilo que é eterno. Eles esquecem os desejos carnis para a admiração e maravilhamento de outros; assim, através da comunhão com a razão suprema e bênção eterna, eles se regozijam - de acordo com a promessa do primogênito único, Filho de Deus: *Em vossa paciência possui vós as suas almas* - estando merecidamente unidos com a Gloriosa Consciência (Suger, 1979, p. 83. Tradução Nossa do Inglês).

Esse trecho é interessante para examinarmos a postura filosófico-teológica de Suger com relação a questão do papel da sensibilidade. Primeiramente Suger sutilmente nos apresenta a visão ascética de uma forma que dá a ela certo crédito. A bem da verdade se nos depararmos apenas com esse trecho pareceria que Suger defende essa postura, não fosse por um ponto sutil mas crucial, ao apresentar essa postura, o abade a descreve como a postura defendida por “aqueles”, na frase “aqueles que desejam”, enquanto que, conforme veremos adiante, ao falar sobre quem acredita na posição oposta (aquela que vê na percepção sensível não um problema, mas uma parte fundamental do processo), ele utiliza “nós e outros”. E conforme podemos verificar na leitura do trecho, essa primeira postura é a que Bernardo defenderia, uma posição que busca se apartar totalmente da sensibilidade, que tenta através da atividade intelectual pura, sem as distrações carnis, ascender ao Princípio. Sabemos que Suger se posiciona nesse debate em oposição a essa postura crítica que trata a sensibilidade, e consequentemente a beleza, como um mal, ou na melhor das hipóteses uma distração, algo que deva ser retirado do templo sagrado. Suger descreve essa postura buscando não atacar um “espantalho retórico”, mas tratando-a como uma posição bem intencionada em sua atividade. Entretanto, posto isso, Suger passa a contra argumentá-la e será nessa contra-argumentação que podemos identificar novamente como a base dionisíaca e eriginiana se faz presente no pensamento dele:

No entanto, a natureza humana, degradada e gravemente prejudicada pela corrupção de sua condição inicial, abraça o presente em vez de esperar o futuro, de modo algum seria forte o bastante para isto, se não fosse pela abundante ajuda oferecida à razão humana e a inteligência racional pela suprema e Divina benevolência que misericordiosamente nos capacita a levá-la à efeito. Daí que nós lemos: *Suas ofertas misericordiosas estão sobre todos os Seus trabalhos*. Portanto, nós e outros professamos corajosa e sinceramente que, quanto mais somente a Misericórdia nos salva pelo banho da regeneração e renovação através do Espírito Santo, mais nós devemos nos esforçar, com toda a nossa vontade e poder, para oferecer a Ele com humilde devoção, como a mais aceitável oferenda ardente de uma mente purificada, nossa própria justiça, não importa quanto Ele Mesmo pode ter dado [para

nós]. Para que Ele que pode, na medida que Ele é Deus, e na medida que Ele é o Criador, igualar (a menos que nós resistamos) essa arriscada desigualdade entre nós; [...] (Suger, 1979, p. 83. Tradução Nossa do Inglês).

O erro da postura acética, conforme Suger demonstra, não está em defender que a ação intelectual é fundamental no processo de elevação, o erro está em inferir que ela por si mesma se basta. Por mais que Suger tenha demonstrado que mesmo a postura ascética também se eleva somente na ação conjunta com o intelecto Superior, o que ele parece apontar aqui é que ela incorre num erro de foco: A chave para a elevação intelectual não está em se apartar daquilo que não é intelectual, mas sim em alinhar o seu intelecto com o intelecto superior e a partir dele ascender, e se nesse processo o sensível é uma ferramenta ele deve ser utilizado e não negado. Nem Suger, Erígena ou Dionísio defendem que a compreensão do Princípio se dá em se prender ao material, mesmo porque isso seria cair em uma postura materialista da Divindade, questão que conforme já demonstramos todos eles evitam. O homem ascende não por seu próprio intelecto isolado, mas na participação dele no intelecto divino, na “razão eterna e suprema” e se a sensibilidade pode ser um objeto de despertar para essa razão, então a postura correta é aceitá-la como parte do processo, afinal como afirma Suger no trecho citado acima: “*Suas ofertas misericordiosas estão sobre todos os Seus trabalhos*”. A chave para ascender até mais próximo do conhecimento do Princípio não está em negar o sensível, fixando-se nessa suposta oposição maniqueísta entre o corporal e o espiritual (ou racional), como se um necessariamente fosse incompatível com o outro. O Fundamento está além das dualidades e por isso essa ideia de oposição entre o sensível e o intelectual não se aplica a ele e, portanto, não se deve aplicar na sua busca. Em conclusão, se o sensível não é uma oposição direta ao intelectual (visto que o Princípio está além destas), e a ascensão do homem não se dá pela própria razão isolada mas somente na iluminação desta a partir da razão divina, então não é incorreto pensar que a sensibilidade, longe de ser um entrave, como o pensamento oposicionista entre razão/sensibilidade pode defender, é na verdade, se usada em conjunto com a sabedoria, mais uma ferramenta de aproximação do homem à razão divina ao contemplar no sensível a teofania daquilo que é inefável.

De fato, apesar do embate que muitas vezes coloca o sensível e o intelectual como polos opostos não ter sido um tema totalmente superado, seja na filosofia, seja na teologia, com o tempo, pelo menos no contexto da arquitetura sacra, a postura demasiadamente acética

como a de Bernardo vai perdendo cada vez mais espaço¹⁷⁷. Portanto, correndo aqui o risco de utilizar um chavão trivial, pode-se dizer que a história deu razão a Suger.

Buscou-se demonstrar nesse primeiro tópico como a base do pensamento de Dionísio Areopagita e João Escoto estão intrinsecamente relacionados ao nascimento do Gótico a partir de sua defesa executada por Suger. Para isso demonstramos como Suger articula linhas de raciocínio que estão diretamente baseadas nas fontes dos dois autores, a fim de defender o valor do sensível no processo de conhecimento sobre a natureza divina e da criação. No tópico seguinte vamos agora demonstrar como essa inspiração se dá sobre a matéria e não só sobre o argumento. Ou seja, como as características do Gótico tem em sua inspiração a filosofia neoplatônica de Dionísio e Erígena.

3.3. SUGER E A REFORMA DE ST. DENIS: O NASCIMENTO DO GÓTICO

Erwin Panofsky na introdução à sua tradução dos textos de Suger nos apresenta uma pergunta interessante: Teria Suger noção da importância de sua empreitada?¹⁷⁸ Teria a dimensão de que o seu empenho em dar à basílica uma estrutura que, para ele, faria jus a sua

177 Conforme destaca Coelho Dias, no avanço da história a postura que Bernardo defendia acabou por ser engolida, mas o abade de Clairvaux não deixou de colocar sua marca na história: “Todavia, a história mostra que o ideal cisterciense de retiro, renúncia, simplicidade e trabalho no espaço dum século estava praticamente superado e já os cistercienses voltavam a viver à maneira dos cluniacenses. Afinal, quase poderíamos dizer com um escritor moderno que o ‘sonho cisterciense’, quer no ideal primitivo dos chamados ‘Padres de Cister’, quer na visão ascético-espiritual de S. Bernardo, depressa se desfizera e, passados quatro séculos, já o Abade De Rancé (1626-1700) sentia como que a necessidade de ensaiar na Trapa a reforma de Cister. Mas, não há dúvida que o carismático S. Bernardo de Claraval fez a diferença entre cluniacenses e cistercienses naquele primeiro século axial, entre 1098-1200. A marca da sua personalidade e a profundidade da sua espiritualidade foram elementos tão fortes e sedutores, que a Europa se encheu de mosteiros cistercienses, de tal maneira que os estudiosos da vida religiosa passaram, impropriamente e de forma genérica, a chamar ‘bernardos’ aos monges cistercienses” (Bernardo, 2015, p. 15)

178 Conforme Panofsky: “Teria Suger percebido que sua concentração de artistas ‘de todas as partes do reino’ inaugurou essa grande síntese seletiva de todos os estilos regionais franceses, na até então estéril Isle-de-France, que chamamos Gótico? Teria ele suspeitado que a rosácea na sua fachada oeste - até onde sabemos, a primeira aparição desse motivo nesse local - é uma das maiores inovações na história da arquitetura, destinada a desafiar a inventividade de incontáveis mestres, até Bernard de Soissons e Hurgues Libergier? Ele sabia, ou pressentia, que seu irrefletido entusiasmo pela metafísica da luz de Pseudo-Areopagita e João o Escocês o colocam na vanguarda de um movimento intelectual que resultaria, por um lado, nas teorias proto-científicas de Roberto Grosseteste e Roger Bacon e, por outro lado, num platonismo cristão que vai de William de Auvergne, Henry de Ghent e Ulric de Strassburg até Marsilio Ficino e Pico della Mirandola?” (Suger, 1979, p. 36. Tradução Nossa do Inglês)

importância¹⁷⁹, originaria um estilo arquitetônico influente por quase trezentos anos e ainda admirado e estudado até os dias de hoje?¹⁸⁰ Poderia ele também, apesar de seu pouco interesse em se inserir no debate filosófico propriamente dito¹⁸¹, ter tido a percepção que sua obra seria objeto de estudos não só para a arquitetura e as artes, mas também para a filosofia como um exemplo da relação entre filosofia e arte, como uma corporificação da teoria filosófica no estético? Suger, nas obras que utilizamos aqui como fonte de pesquisa, não parece muito preocupado em criar um novo estilo arquitetônico, ou servir de exemplo para outras basílicas, na verdade, se formos buscar pensar sobre essas perguntas sob a perspectiva do abade, o mais provável é que tais questões não fossem relevantes. Suger parece se focar em St. Denis, sendo ela o objetivo principal de todos os seus atos artísticos e o único propósito de sua empreitada arquitetônica. A basílica de St. Denis não era um local irrelevante historicamente antes de ser o berço da arquitetura Gótica. Fundada pelo Rei Dagoberto I em homenagem à São Dionísio foi durante muitos anos a abadia real e local onde muitos príncipes foram enviados para receber sua educação¹⁸². Além disso foi necrópole real, onde diversos reis franceses permanecem sepultados¹⁸³. Todo esse prestígio justifica o motivo da basílica ter sido presenteada com uma obra de tamanha importância como o *Corpus Dionysiacum*, que conforme já destacamos no tópico dedicado a Dionísio, se tratava de um material de grande

179 Quando escreve no *De Rebus in administratione sua gestis* Suger justifica uma inspiração divina para que, após uma primeira reforma que buscou realizar a pintura das paredes, ele decidiu empreender uma nova e mais ousada para ampliar o espaço da basílica. Essa inspiração pela vontade divina se dá devido ao recorrente tumulto nos dias de festa causado pelo pouco espaço para comportar os visitantes. Conforme trecho: “No entanto, mesmo quando isso foi concluído com grande custo, eu me encontrei sob inspiração da Vontade Divina, e devido a essa inadequação que nós frequentemente víamos e sentíamos nos dias de festa, especificadamente na festa do abençoado Dionísio, o Justo, e em muitas outras (pois a estreiteza do lugar forçou as mulheres a correr para o altar sobre as cabeças dos homens como que sobre uma calçada, com muita angústia e confusão barulhenta), encorajado pelo conselho de homens sábios e pelas orações de muitos monges (para que não desagradasse a Deus e aos Santos Mártires) para ampliar e amplificar a nobre igreja consagrada pela mão divina; e eu parti de uma vez para iniciar exatamente isso” (Suger, 1979, p. 43. Tradução Nossa do Inglês).

180 Sobre St. Denis como berço do Gótico Bracons destaca: “Um marco na arquitetura francesa, a abadia de Saint-Denis foi a inspiração de todos os construtores de catedrais góticas” (Bracons, 1992, p.18)

181 Sobre isso vide Suger, 1979, p. 17.

182 Sobre isso vide a introdução de Panofsky em Suger, 1979, p. 2.

183 Conforme destaca Tainah Moreira Neves: “[...] a Abadia de Saint-Denis era uma das mais importantes igrejas do reino francês, pois era o santuário do apóstolo franco (Saint Denis ou São Dionísio). A basílica está localizada nos arredores de Paris, em uma região denominada Île-de-France. Essa igreja é um local de peregrinação desde o século V, e o rei Dagoberto I (603-639) foi seu benfeitor no século VII (BLUM, 1992, p. 6). É, então, de extrema importância para a história francesa, pois é, até hoje, necrópole real. Nela estão sepultados Dagoberto I e seus filhos; Carlos Martel (690-741); Pepino, o Breve (714-768); Carlos, o Calvo (823-877); Hugo Capeto (941-996) e vários outros ligados à monarquia francesa” (Neves, 2020, p. 10)

prestígio. Justifica também como foi possível a Suger realizar ali uma empreitada tão grandiosa. Suger tornou-se abade de St. Denis aos 41 anos, no ano de 1122¹⁸⁴. Assim como a basílica que foi deixada sob seus cuidados, Suger também não era um homem qualquer¹⁸⁵ mas um personagem de forte influência na monarquia local¹⁸⁶ e profundamente determinado a dar a St. Denis a grandeza que ele julgava que o local merecia. Conforme Panofsky, Suger tinha dois objetivos principais em sua vida: “[...] ele queria fortalecer o poder da Coroa da França, e ele queria engrandecer a abadia de St. Denis.” (Suger, 1979, p. 2. Tradução Nossa do Inglês). O que a princípio era uma intenção política e teológica veio a se tornar um movimento estético poderoso. Em 1144 Suger consagra a nova basílica de St. Denis¹⁸⁷.

Infelizmente a basílica que temos acesso atualmente não é exatamente a mesma consagrada por Suger. Ao longo da história, St. Denis passou por uma série de ataques e restaurações¹⁸⁸: Em 1793 seu telhado e alguns dos seus túmulos são desmantelados para retirada de materiais no esforço de guerra durante a Revolução Francesa¹⁸⁹. Passando posteriormente por um período de abandono e consequente degradação natural que só é revertido no período napoleônico¹⁹⁰. A partir daí a basílica torna-se palco de uma série de

184 Suger assume a abadia em 19 de fevereiro de 1122 após a morte do abade Adam (sobre isso vide Neves, 2020, p. 35). Suger ocupa o cargo na abadia até o ano de sua morte em 1151 (sobre isso vide Neves, 2020, p. 9).

185 Ao contrário do que o seu humilde epitáfio tenta afirmar ao descrevê-lo como “Este homem, que era ‘pequeno em estatura física e social, movido por sua dupla pequenez, se recusou, em sua pequenez, ser pequeno’. Este epitáfio reflete a suposta origem humilde do prelado, que segue ainda sendo motivo de debate” (Centre des Monuments Nationaux, 2018. Tradução Nossa do Inglês).

186 Conforme destaca Bracons: “Em 1122, **Suger** assumiu o cargo de abade de Saint-Denis. Após sua designação, pôs-se a serviço da política de reintegração monárquica, chegando a se tornar conselheiro real e até a desempenhar a regência” (Bracons, 1992, p.17)

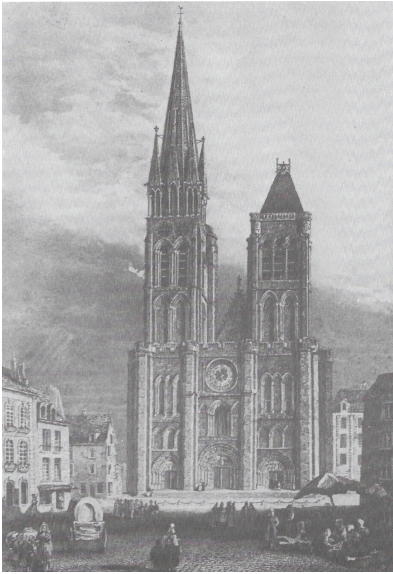
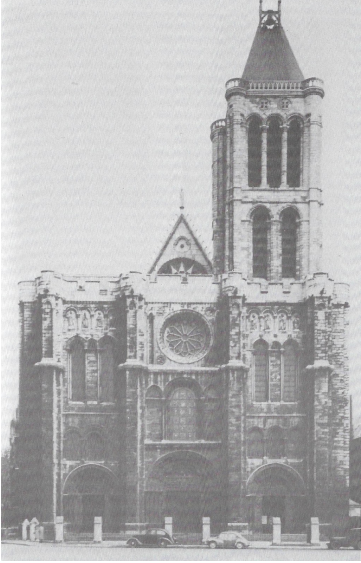
187 Vide: Beierwaltes, 1998, pág. 131.

188 “Em 1793, revolucionários atacaram os símbolos da monarquia, mas a basílica escapou da destruição total. Em 1806, Napoleão Bonaparte ordenou a restauração do edifício. [...] O trabalho de restauração continuou ao longo do século XIX e foi conduzido, em particular, pelos arquitetos François Debret e Eugène Viollet-leDuc em 1846” (Centre des Monuments Nationaux, 2018. Tradução Nossa do Inglês).

189 “Em 1793, após a morte de Luís XVI, o deputado Barère pediu à Convenção a destruição dos ‘monumentos do feudalismo e da realeza’, em particular Saint-Denis. A Revolução, portanto, atacou o poder simbólico dos objetos do Antigo Regime. A França, em guerra contra todas as nações Europeias pela defesa da República, precisava de metal para construir armas. É por isso que o telhado de chumbo da basílica foi derretido, assim como as várias placas de metal e túmulos. Em Saint-Denis, não foi a ira do povo que realizou a destruição, mas a Convenção que, em Agosto de 1793, pagou um empreiteiro e trabalhadores para desmantelar e destruir alguns dos túmulos” (Centre des Monuments Nationaux, 2018. Tradução Nossa do Inglês).

190 “Após as exumações a abadia se tornou um depósito. Chateaubriand, no seu ‘Génie du Christianisme’, descreve essa ruína: ‘Saint-Denis está deserta. Pássaros voam para dentro e para fora, grama cresce em seus altares esmagados e tudo que se pode ouvir é o gotejar da água pelo teto aberto.’ O desejo não realizado de Napoleão I de ser sepultado na basílica e instalar ali um local de

tentativas de restauração, algumas mais outras menos bem sucedidas. Pode-se dizer inclusive que St. Denis é um dos primeiros grandes projetos de restauração histórica de um monumento arquitetônico¹⁹¹. Um dos exemplos mais simbólicos da modificação na estrutura da basílica é a remoção de uma de suas torres em 1847, cuja causa tem origem num acidente natural, a queda de um raio em 1837¹⁹². Quanto aos vitrais, poucos restaram dos originais¹⁹³.

Imagem 5 - Ilustração de St. Denis com a fachada original	Imagem 6 -Imagem de St. Denis como se encontra atualmente (sem uma das torres)
	
Fonte: Panofsky, 2001, p. 90	Fonte: Panofsky, 2001, p. 91

sepultamento para os imperadores levou, em 1806, à restauração do monumento. O culto religioso foi retomado em 1802” (Centre des Monuments Nationaux, 2018. Tradução Nossa do Inglês).

191 “Ao longo do século 19, a basílica foi palco de várias experiências de restauração. Foi, sem dúvida, o primeiro grande laboratório de restauração de um monumento histórico. Por processos de limpeza da pedra, às vezes os revestimentos eram raspados ao ponto de se remover dez centímetros de espessura da parede. Pode-se ver, até hoje, vários vestígios dessas restaurações, especialmente nas fachadas exteriores do norte. As efigies reclinadas foram instaladas cronologicamente na cripta entre aproximadamente 1816 até 1847, e então, graças ao desejo de Eugène Viollet-le-Duc, elas retornaram a sua localização original. Napoleão I, que não apreciava as diferenças de nível entre o abside e a nave, decidiu elevar o piso desta última em vários metros, o que ilustra o trabalho considerável que ocorreu na basílica durante o século 19” (Centre des Monuments Nationaux, 2018. Tradução Nossa do Inglês)

192 “Em 1837, um raio atingiu o pináculo da Torre Norte que tinha 86 metros de altura. Rápidamente reconstruída pelo arquiteto François Debret, foi inteiramente desmantelada por Viollet-le-Duc em 1847. Ainda existe um debate se isso foi para evitar danos mais substanciais à alvenaria ou para produzir um bom argumento para reconstruir a fachada. Viollet-le-Duc produziu um projeto que não foi validado” (Centre des Monuments Nationaux, 2018. Tradução nossa do Inglês)

193 “Dos vitrais do século 12, tudo o que resta em Saint-Denis são cinco janelas e alguns elementos removidos em 1997 para restauração. Eles estão atualmente substituídos por filmes fotográficos.” (Centre des Monuments Nationaux, 2018. Tradução Nossa do Inglês)

Entretanto, essa constatação não diminui em nada a eficiência de nossa pesquisa produzida aqui, afinal nossa intenção não é avaliar a particularidade dos objetos, mas sim a intencionalidade por detrás deles. E quanto a isso nos é plenamente possível trabalhar com o que temos em mãos¹⁹⁴.

A intenção arquitetônica não é simplesmente ornamental, mas sim anagógica. Suger busca a partir do êxtase sensível elevar o homem à natureza inefável da divindade¹⁹⁵. No *De Rebus in administratione sua gestis*, mais especificamente no capítulo intitulado “Of the Cast and Gilded doors” [Sobre as portas Douradas e Fundidas] Suger descreve uma inscrição afixada sobre uma delas e que resume muito bem todo o objetivo anagógico que guia a construção:

Quem quer que tu sejas, se procuras exaltar a glória dessas portas, maravilhe-se não com o ouro e com os custos mas com a habilidade do trabalho. Brillante é o trabalho nobre; mas sendo nobremente reluzente, o trabalho Deve iluminar as mentes, para que elas possam viajar, através das verdadeiras luzes, Para a Luz Verdadeira onde Cristo é a verdadeira porta. De que forma isso é inerente nesse mundo a dourada porta define: A mente monótona eleva-se através daquilo que é material E, ao ver essa luz, é ressuscitada de suas formas de submersão (Suger, 1979, p. 47. Tradução nossa do Inglês).

Primeiramente temos no início da inscrição a demarcação de que o objeto de admiração não deve ser a matéria mas o que está expresso nela. Isso é importante pois segue toda questão da relação com a sensibilidade estabelecida em Dionísio e Erígena, a saber, de

194 Como afirma Neves: “A análise artística da obra dirigida por Suger é possível devido à sobrevivência tanto de parte da arquitetura da Abadia de Saint-Denis quanto dos escritos produzidos pelo abade. A estrutura atual ainda guarda muitas características da obra do século XII, apesar da intervenção no século XIII, com a adição de um nível à cabeceira, que ocorreu para igualar a altura das estruturas dos séculos XII e XIII, e da reforma da nave. Houve perdas também durante a Revolução Francesa (1789-1799), época em que, por considerar a estreita relação entre a monarquia e a Igreja Católica, os revolucionários danificaram e destruíram muitas igrejas. Quase todas as esculturas e imagens de santos, anjos e reis foram decapitadas, assim como ocorreu com a monarquia da época. Entre 2012 e 2015, a fachada da basílica foi inteiramente restaurada (CERCLET et al., 2015)” (Neves, 2020, p. 41).

195 Sobre isso Beierwaltes comenta: “A ideia de fundo que perpassa esses escritos é a seguinte: a figura material e artística na qual aparece o edifício na sua totalidade, bem como a beleza sensível e o caráter simbólico dos detalhes individuais, representam, para uma contemplação intelectual, o ponto de partida para passar do visível ao seu fundamento inteligível e então, à verdadeira natureza disto que aparece na figura artística. Essa concepção, de que a beleza criada ou a realidade material em geral (a arte na sua totalidade) tem uma função *anagógica*, ou seja, uma função que conduz o pensamento para além de si mesma, Suger expressa em algumas inscrições [...]” (Beierwaltes, 1998, p. 131. Tradução Nossa do Italiano).

que o sensível não deve se encerrar em si mesmo, não é o objeto material que deve ser admirado mas aquilo que está por detrás deste, aquilo ao qual ele remete. Nenhum desses autores, ao se posicionar contra o ascetismo, que renega o valor do sensível, é inocente ao ponto de negar que a atração cega pelo material é sempre um risco que circunda a sensibilidade, por isso todos eles evidenciam esse tipo de alerta. Em seguida temos uma frase que sintetiza de forma admirável o que é isso que acabamos de explicar, de que a nobreza do trabalho material está não no seu próprio brilho, mas no seu poder de iluminação sobre a mente daquele que o contempla para que, a partir desse arrebatamento sensível, ele direcione o seu foco não mais ao objeto, mas para aquilo que lhe dá essência, aquilo que está por detrás de toda a materialidade do mundo criado, o Uno, Fundamento, ou a “Luz Verdadeira”. Por fim, encerrando o trecho temos uma descrição mais direta desse movimento: a mente se eleva a partir do material para transcendê-lo, para contemplar o que está além mesmo da sua própria compreensão. Essa inscrição é crucial para compreender o que é o processo de elevação no Gótico e como ele se relaciona com o processo de teofania e com o conceito do Fundamento que está além da racionalidade que nos esforçamos para deixar esclarecidos nos capítulos anteriores. É aqui que se faz demonstrado o porquê de termos dedicado nosso tempo sobre eles no início de nossa pesquisa, pois tendo em mente esses dois pontos (inefabilidade e teofania) nos é possível compreender o porquê desse empreendimento onde a anagogia sensível é o centro da criação¹⁹⁶. É somente a partir disso que pode-se compreender o que Suger colocou em prática e o porquê de afirmarmos aqui que o Gótico é a corporificação material da teoria filosófica baseada em Dionísio e Erígena¹⁹⁷.

196 Conforme Simson: “Em St.-Denis, como sabemos do próprio testemunho de Suger, ele é inspirado pela ideia de que a arte cristã deve ser ‘anagógica’ no sentido dionisino, um portal que conduz a mente a verdades inefáveis” (Simson, 1991, p. 97).

197 Sobre essa mesma inscrição, Panofsky demonstra como a ação de Suger só foi possível porque antes foi inspirada pela teoria de Dionísio e Erígena: “[...] o brilho físico da obra de arte irá ‘iluminar’ as mentes dos espectadores por uma iluminação espiritual. Incapaz de atingir a verdade sem o auxílio do que é material, a alma será guiada pelas ‘verdadeiras’, embora meramente perceptíveis ‘luzes’ (*lumina vera*) das resplandecentes reduções da ‘Verdadeira Luz’ (*verum lumen*) que é Cristo; e irá dessa forma ser ‘elevado’ ou melhor ‘ressuscitado’ (*surgit, resurgit*), da servidão terrestre, assim como Cristo é visto ascendendo no ‘*Resurrectio vel Ascensio*’ retratado nas portas. Suger não teria se aventurado a designar reduções como *lumina* se ele não tivesse se familiarizado com essas passagens que demonstram que cada coisa criada ‘é uma luz para mim’; seu ‘*Mens hebes ad verum per materialia surgit*’ não é nada mais que uma condensação métrica de João, o Escocês, ‘...impossibile est nostro animo ad immaterialem ascendere caelestium hierarchiarum et imitationem et contemplationem nisi ea, quae secundum ipsum est, materiali manuductione utatur’ (‘... é impossível para a nossa mente ascender à imitação e contemplação das hierarquias celestes a menos que se apoie sobre essa orientação material que lhe é correspondente’). E é de frases como: ‘*Materialia lumina, sive quae naturaliter in caelestibus spatiis ordinata sunt, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium luminum, super omnia ipsius vera lucis*’ (As luzes materiais, tanto aquelas que são

A basílica é como um reflexo do universo, uma expressão do Cosmos. O espaço e a geometria aplicada na construção¹⁹⁸ visam a reprodução de um microcosmos, um local onde o infinito do Cosmos é manifesto na finitude do sensível¹⁹⁹. A obra arquitetônica da igreja não é aqui somente um local de adoração, mas um espaço onde, através do ato de contemplação estética, o invisível se torna experienciável. Possibilitar essa condição, ou seja, construir um espaço onde esse ato de arrebatamento pelo sensível dá ao homem a condição de conjecturar sobre o infinito é a intenção de Suger na grandiosidade arquitetônica do Gótico.

Para compreender isso é preciso que se compreenda bem a ideia de símbolo nesse contexto: O símbolo aqui, como destaca Beierwaltes, é a condição do objeto de ser semelhante a sua Fonte, mas não uma semelhança que se fecha nele mesmo, mas sim que direciona para aquilo que é ali espelhado, um movimento de ver no semelhante aquilo que é transcendente a ele²⁰⁰. Portanto, o objeto belo aqui é mais do que uma reprodução que busca

dispostas pela natureza nos espaços dos céus e aquelas que são produzidas na terra por artifício humano, são imagens das luzes inteligíveis, e acima de todas elas, da própria Verdadeira Luz') que as linhas '...ut eant per lumina vera Ad verum lumen...' são derivadas" (Suger, 1979, p. 24. Tradução Nossa do inglês).

198 Conforme destaca Tainah Moreira Neves: "Para os medievais, através da Geometria e da Matemática, Deus criou o cosmos [...]. Consequentemente, ao utilizar essas ciências para edificar as catedrais, os mestres-construtores eram cocriadores com Deus, um microcosmo, um paralelo, espelho da criação matemática do universo por Deus, o macrocosmo" (Neves, 2020, p. 79).

199 Conforme destaca Anna Palusinska: "Poderíamos muito bem começar perguntando o que constitui a extraordinária amplitude do sistema dionísio, capaz de inspirar as ideias filosófico-teológicas de Erígena, assim como a visão cristã do templo de Deus encarnada na arte gótica. De acordo com essa visão, o templo é, em primeiro lugar, o lugar onde o sacrifício da Eucaristia é realizado e onde a Palavra de Deus é proclamada, mas é também uma imagem simbólica do cosmos estabelecido pelo plano criativo de Deus. Um dos elementos desse sistema que certamente detinha muita fascinação por João Escoto Erígena e Suger, era a visão dinâmica do Universo, visão que abre ao homem perspectivas transcendentais e o arrebatava, convidando-o a participar na realidade de Deus, espírito, e no invisível. O Universo invisível se torna acessível ao homem, que em sua presente condição é imerso na corporeidade e depende do seu corpo para sua atividade cognitiva" (Palusinska, s.d., p. 1. Tradução Nossa do inglês).

200 Conforme trecho: "A teofania (como a auto-revelação luminosa de Deus no ser) não é, portanto, uma manifestação que repousa sobre si mesma, mas é um reenvio ativo, no qual o movimento até o pensamento deve inserir o seu próprio movimento. Esse caráter de referência do ser na sua totalidade é o que eu chamo de seu caráter *simbólico* - em um sentido do termo símbolo mais amplo do que aquele utilizado por Erígena. Ser-símbolo implica que o ente é criado como uma *imagem* semelhante e ao mesmo tempo dissemelhante ao Modelo; que nela o Modelo, ou o Fundamento, se revela como *signo*, *traço*, ou ao menos *sombra*; indica, no fim, que o ente não é primariamente ele mesmo, nem é 'verdade' no sentido próprio do termo, mas é 'veritatis theophaniae'. Como expressão da estrutura teofânica do ente, o termo 'símbolo' está estreitamente relacionado com o termo 'metáfora': uma vez que o 'símbolo' indica o ser-imagem do ente, o seu caráter de reenvio, ele capta a insuficiência da semelhança, na qual a metáfora expressa primariamente, ao contrário, a conformidade com o Modelo, permitindo, desse modo, de pensar a negatividade ou incomensurabilidade daquilo ao qual se refere, ou pelo menos a sua alteridade *apesar da semelhança*" (Beierwaltes, 1998, p. 146. Tradução Nossa do italiano)

imitar a Beleza do Princípio, não é uma cópia que busca se por no lugar, mas uma representação, uma cópia que busca através de sua semelhança remeter a Fonte. Essa relação de semelhança/dessemelhança do objeto múltiplo com sua Fonte Una certamente chega a Suger e a Erígena através de Dionísio. Como já evidenciamos claramente aqui, para ele, o Princípio não se esconde, pelo contrário, se manifesta e esse ato de manifestação é proveniente de sua bondade ao buscar ser percebido pela sua criação a fim de buscar elevá-la a contemplar a sua Verdade²⁰¹. Dessa forma, tudo o que existe tem sua origem essencial no Uno, na natureza divina, e, portanto, toda a criação existe a partir desse Uno²⁰² e nele subsiste enquanto criatura. Tudo o que capturamos a partir da nossa sensibilidade remete a sua essência e essa, por sua vez, remete ao Uno, que é fonte de todas elas²⁰³. Portanto, já fica claro por essas premissas as bases disso que vai fundamentar em Suger essa noção do objeto que existe enquanto remetente ao Princípio, são elas: (1) a natureza divina apesar de não ser plenamente compreensível ao intelecto ou apreensível pela sensibilidade em sua plenitude não é algo que se oculta, ao contrário, ela se manifesta a fim de iluminar aqueles que a buscam; (2) tudo o que existe na criação tem uma essência, e essa essência é no Princípio, não como algo estranho a ele, mas algo que é parte dele; (3) é a partir da contemplação dessas essências enquanto manifestas na criação que conseguimos ter um primeiro vislumbre da forma manifesta da natureza divina. Portanto, o método mais acertado de se buscar conjecturar

201 Conforme afirma Dionísio em *Dos Nomes divinos*: “Entretanto, o bem não permanece totalmente incomunicável a todo ser, pois, por sua própria iniciativa e como convém à sua bondade, ele manifesta continuamente este raio supersubstancial que nele permanece, iluminando cada criatura proporcionalmente às potências receptivas dela [588 D] e estimulando as inteligências sagradas para a contemplação lícita dele mesmo, para a comunhão com ele, para a assimilação a ele [...]” (Areopagita, Cap. I, § 2, 588C, 588D, 2004, p. 60).

202 Conforme afirma Dionísio em *Dos Nomes divinos*: “[...] ele é todas as coisas, por ser causador de todas e conter e ter antecipadamente em si todos os princípios, todos os termos de todas as coisas que existem, e está acima de todas as coisas, por existir supersubstancialmente antes de todas as coisas. Por isso, todas as coisas dele se predicam simultaneamente, mas ele não é nenhuma de todas as coisas. Tem toda figura, tem todo aspecto; não tem forma, não tem beleza; tem antecipadamente em si os princípios, os meios e os fins das coisas que existem, de modo inapreensível e puríssimo, e ilumina todos com o ser, segundo uma causa única e simplíssima” (Areopagita, Cap. V, § 8, 824B, 2004, p. 133). Ou seja, os princípios, ou essências, de tudo o que existe, existem em Deus e dele provém, sem que com isso ele se identifique com nenhum desses.

203 Conforme afirma Dionísio em *Dos Nomes divinos*: “O que chamamos exemplares são as razões que produzem os seres em Deus e nele preexistem de maneira unitária, as quais a Sagrada Escritura chama predeterminações e decretos divinos e bons que determinam e produzem os seres, segundo as quais Deus supersubstancial estabeleceu antecipadamente e produziu todas as coisas que existem” (Areopagita, Cap. V, § 8, 824C, 2004, p. 134). Conforme o tradutor da obra que aqui citamos aponta em nota: o que aqui foi traduzido como “exemplares” é no original “*paradeigmata*” que são as razões ou “*lógon*” das coisas, remetendo ao conceito de princípio ou *arkhai* (conferir a nota 136 em Areopagita, 2004, p. 134).

propriamente sobre a natureza divina, sem cair no silenciamento que a primeira vista a postura negativa pode tender²⁰⁴, é contemplar a natureza criada e a partir dela mesma buscar por aproximação, ou captando no semelhante a dessemelhança, ascender através da contemplação não do particular, mas daquilo que existe enquanto essência, até o Uno de onde ela provém²⁰⁵.

Além disso, é necessário investigar de que modo nós conhecemos a Deus, que não é inteligível, nem sensível, nem nada do que em geral existe. [321] Não é verdade, portanto, que conhecemos a Deus, não a partir da natureza dele, pois que é algo incognoscível [869D] e superior a toda razão e inteligência, mas a partir da ordem de todos os seres, na medida em que é tirada dele e contém algumas imagens e semelhanças dos exemplares divinos dele, [872A] nos elevamos, segundo nossas forças, com método e ordem, em direção àquilo que é superior a tudo na falta e excesso de tudo e na causa de tudo? (Areopagita, Cap. VII, § 3, 869D, 872A, 2004, p. 144)

O conhecimento se dá através da percepção do criador nas criaturas, se dá a partir da sensibilidade, mas não visando o sensível e sim o que está para além desse. É isso que conforme buscamos demonstrar aqui se estabelece no Gótico de Suger em St. Denis, esse movimento de analogia pela teofania. Esse movimento é o trabalho em conjunto da

204 Postura que de forma alguma é incentivada por Dionísio. Conforme destaca Carvalho: “Mas será menos idolátrica uma negação categórica, uma inversão da afirmação? Ou de uma forma ainda mais veemente: em qualquer teologia negativa não espreitará o ateísmo, como sua verdade? É aqui que importa pensar convenientemente o estatuto real da *aphairesis* - do limite experimental do método catafático - e, felizmente, através de uma comparação com o trabalho do escultor, Dionísio esforça-se por bem esclarecê-lo, como lembramos: não se trata de negar no mero plano da predicação, trata-se de libertar com o intuito de fazer destacar uma silhueta, que de outra forma passaria despercebida, escondida, oculta, invisível, desconhecida. Não há aqui qualquer destruição, mas restauração por assim dizer. O que se restaura não pode ser vazio nem silencioso” (Areopagita, 2015, p. 94).

205 Conforme trecho: “Pois se Deus concede o ser a todos seres segundo uma única causa, saberá tudo segundo aquela mesma causa, na medida em que tudo procede dele e nele preexiste, e não receberá dos seres o conhecimento deles, será o autor do conhecimento que cada um tem de si e que uns têm dos outros” (Areopagita, Cap. VII, § 2, 869B, 2004, p. 145). Como deixa claro, Deus conhece a criação não a partir dela, mas a partir da causa dela que existe nele. Dessa forma, o conhecimento sobre a criação, pelo menos o conhecimento mais elevado, ou seja, que se assemelha ao conhecimento que Deus tem sobre essa mesma criação, não está na criação em si, mas na sua causa. É a partir do conhecimento em Deus, que o homem conhece não só o próprio Deus irracionalmente, mas também conhece a si mesmo e aos outros. Mas como o homem não pode ter acesso direto às causas em Deus esse conhecimento da essência no Uno precisa se dar inicialmente conhecendo a natureza criada, que lhe é acessível diretamente, e a partir dela buscar o que está para além dessa, na busca pelas formas primordiais, ou essências da criação, que o levam a proximidade do Uno. Isso também pode ser visto na obra *A Hierarquia Celeste*, onde Dionísio afirma que tudo o que existe existe enquanto participação na Causa-Una, dessa maneira, os seres dotados de razão a têm na medida em que essa é participante da razão absoluta, essa que transcende a própria racionalidade. Conforme trecho: “Deus, a supra-essência, estabeleceu a essência de todas as coisas e lhes deu a existência. [...] Por isso, de certo modo, todo ser participa da *providência* que vem do criador supra-essencial, causa de tudo. Na realidade, nada pode existir sem que dependa de algum modo daquele que é fonte de todo ser [...] Os seres dotados de razão e inteligência participam da Sabedoria, perfeição absoluta, primordial, que ultrapassa toda razão e inteligência” (Areopagita, Cap. IV, § 1, 2019, p. 25).

racionalidade com a sensibilidade: Se dá pela via da razão que racionaliza essa sensibilidade, mas sem também se prender a mesma, visto que, conforme já amplamente destacado no tópico anterior²⁰⁶, a razão não pode atingir plenamente o conhecimento sobre a Causa. É a partir disso, desse movimento de afirmação/negação, ao receber e racionalizar as percepções da sensibilidade e por fim as transcendendo, para buscar suas essências e a partir disso descartá-las, que se pode pela beleza conjecturar sobre o Uno que é além da própria unidade. Dioniso reforça a ideia de que afirmar que é possível buscar o Princípio manifesto através da criação não significa semelhança absoluta entre eles, muito menos de que ele é limitado à criação²⁰⁷ e que por isso conhecê-la totalmente não significaria conhecer totalmente a própria natureza Divina²⁰⁸. Aquilo que se obtém pela razão é semelhante a Deus ao mesmo tempo em que lhe é dessemelhante pois não lhe abarca como um todo. Será essa possibilidade referencial que Dionísio trabalha ao estabelecer o seu movimento de elevação intelectual através do sensível e que será seguido por Erígena e que inspirará Suger.

Da questão sobre a percepção e a intelectualidade que busca a semelhança e não a igualdade, podemos resumir o método dionisíaco em três movimentos compostos por quatro formas de abordagem, quatro “métodos” ou “funções”, em relação ao Uno. Conforme descreve Silva Santos: “É comum admitir no *Corpus Dionysiacum* uma implicação de métodos. Ao longo dos tratados, a *theologia* de Dionísio articula-se segundo quatro métodos ou funções teológicas, [...] as teologias simbólica, afirmativa, negativa e mística” (Areopagita, 2004, p. 32). Dessa forma os três movimentos constituem no sensível (relacionado a teologia simbólica), o intelectual (relacionado às teologias afirmativa e negativa) e por fim o supra-sensível/intelectível (relacionado a teologia mística). A teologia simbólica se encontra ao nível da sensibilidade e tem caráter dialético de afirmação/negação, pois trabalha a noção de que ao

206 Como quando se afirma que a loucura de Deus é mais sábia que a razão humana, pois não é razão visto que a transcende.

207 Conforme trecho: “Por isso, Deus é conhecido tanto em tudo como fora de tudo. Deus é conhecido por meio do conhecimento e por meio da ignorância, e a ele pertencem o entendimento, a razão, a ciência, o tato, o sentido, a opinião, a representação, o nome e todo o mais, e não é entendido nem arrazoado nem nomeado. E ele não é nenhum dos seres, nem é conhecido em nenhum dos seres, e ele é ‘tudo em todos’, e não é nada em nenhum; e a partir de todos é conhecido em todos, e a partir de nada é conhecido em nenhum” (Areopagita, Cap. VII, § 3, 872A, 2004, p. 146).

208 Conforme trecho: “Pois a própria Sagrada Escritura ensina que Deus é dessemelhante e não se pode comparar a nada, na medida em que é diverso de todos, e, coisa mais admirável, afirma que não existe nada semelhante a ele. Todavia, esse arrazoado não é contrário à semelhança para com ele. As coisas mesmas são tanto semelhantes a Deus como dessemelhantes: semelhantes, segundo a imitação possível do inimitável; dessemelhantes, segundo a inferioridade dos efeitos, a qual se afasta da causa com medidas não só infinitas mas incomparáveis” (Areopagita, Cap. IX, § 7, 916A, 2004, p. 159).

mesmo tempo em que se é possível ver nos sensíveis uma semelhança do transcendente, é preciso que se olhe o objeto não como fim em si, mas como símbolo, e que por isso, se negue o que está diante para que se conjecture sobre aquilo que lhe dá essência e com o qual ele se assemelha sem se igualar²⁰⁹. As teologias afirmativa e negativa são esse movimento de afirmação/negação associado ao nível intelectual, são movimentos opostos²¹⁰, mas que não visam a negação mútua, ao contrário, buscam complementar um ao outro. Enquanto que a teologia afirmativa, busca falar sobre Deus enquanto Ser, a negativa busca negá-lo enquanto possibilidade de conceito. Mas ambas não se sobrepõem, pois a positiva fala de Deus como “Sendo”, mas não enquanto definição, mas como fonte²¹¹, e a negativa entra como que um “freio” para positiva, ao determinar que, apesar de fonte, a divindade não se assemelha ao que dele provém²¹². Por fim, a teologia mística, trata-se da postura de se perceber diante do inefável e aceitá-lo enquanto o sendo²¹³. Ou seja, de se dar conta da impossibilidade de se abarcar a natureza divina enquanto “o que ela é”, seja pelo sensível ou pela razão, e aceitar que diante disso a ignorância é o verdadeiro conhecimento, no sentido de ser mais sábio saber

209 Conforme destaca Bento Silva Santos em sua introdução à tradução da obra *Dos nomes divinos*: “Ao nível sensível, situa-se a teologia simbólica; [...] Essa teologia comporta já uma dialética de afirmação e de negação, pois a imagem, quaisquer que sejam sua beleza ou seu alto valor de representação, deve sempre ser purificada (*anakathairesthai kheré*) em favor da transcendência, ultrapassando assim a materialidade dos símbolos e o sentido limitado que lhe poderia conferir a inteligência humana. O conhecimento que se obtém dos símbolos é ao mesmo tempo uma afirmação e uma negação: todo símbolo encerra uma semelhança com a Presença que esconde - pela qual ‘posso afirmar’ -, e uma dessemelhança com Ela - pela qual ‘devo negar’” (Areopagita, 2004, p. 33).

210 Conforme destaca Bento Silva Santos em sua introdução à tradução da obra *Dos nomes divinos*: “Ao nível da inteligência, é preciso distinguir entre teologia afirmativa e teologia negativa, e esta distinção corresponde àquela que, ao nível sensível, opõe simbolismo semelhante e simbolismo dessemelhante” (Areopagita, 2004, p. 34).

211 Conforme destaca Bento Silva Santos em sua introdução à tradução da obra *Dos nomes divinos*: “No âmbito de um ‘trabalho discursivo’, ele quer demonstrar por que Deus é nomeado Bem, Ser, Vida, Sabedoria e pelos demais nomes inteligíveis de Deus. Esses nomes se referem a Deus como à causa e paradigma eminente” (Areopagita, 2004, p. 35).

212 Conforme destaca Bento Silva Santos em sua introdução à tradução da obra *Dos nomes divinos*: “[...] longe de incorrer em aberta contradição, os métodos catafático e apofático possuem um papel correlativo. Mas em que sentido? É evidente que não se trata simplesmente de negar o que antes tinha sido afirmado de Deus, mas sim, de uma clara e ‘racional’ percepção de que Deus transcende infinitamente as possibilidades de conhecimento humano” (Areopagita, 2004, p. 36).

213 Conforme destaca Bento Silva Santos em sua introdução à tradução da obra *Dos nomes divinos*: “[...] esta forma de teologia trata da questão do conhecimento do Inefável, ou seja, da impossibilidade de pensarmos e dizermos como é a essência (natureza) de Deus, pois ela transcende o universo das coisas. A teologia mística situada acima da inteligência e a teologia negativa estão estreitamente associadas, mas ambas se distinguem na medida em que a teologia mística, diferentemente do método negativo, não é uma abordagem dialética, mas uma experiência vivida (*páskhein tà theîa*), a unificação perfeita acima do tempo e do espaço. É assim que devemos compreender a metáfora da treva (*gnóphos*) e o conceito da ignorância (*agnosía*). A inteligência arrebatada constituirá o estado teopático em que o místico experimenta a Deus, [...]” (Areopagita, 2004, p. 40).

que não se pode saber. Dentre essas a teologia simbólica é a que temos nos focado mais no presente tópico²¹⁴, entretanto vamos demonstrar agora como esses três movimentos (sensível, intelectual e místico) vão se articular em um só movimento no processo de elevação pelo sensível descrito por Dionísio. Compreender isso é compreender a anagogia pela teofania do Gótico, é compreender o trecho que já citamos acima onde Suger afirma que pela contemplação dos brilhos materiais se elevou do “lodo da terra” até a proximidade do paraíso. O movimento de elevação em Dionísio não é uma via reta, é na verdade um movimento circular, um processo de saída e retorno, tendo como um dos seus eixos a sensibilidade:

O movimento da alma é circular quando, entrando em si mesma, se afasta do mundo exterior, quando reúne, unificando-as, suas faculdades intelectuais em uma concentração que as guarda de todo erro, quando se desprende da multiplicidade dos objetos exteriores para primeiramente recolher-se em si mesma e, em seguida, tendo atingido a unidade interior, unir-se às potências unidas singularmente, sendo então conduzida a este belo-e-bem que está situado acima de todos os seres e permanece uno e idêntico sem princípio e sem fim. [149] Alma se move com um movimento helicoidal na medida em que é iluminada, segundo seu modo próprio, pelos conhecimentos divinos, não intelectualmente [705 B] e unitivamente, mas racionalmente e discursivamente e, por assim dizer, por atos complexos e progressivos. [150] Enfim, seu movimento é longitudinal quando ela, em vez de entrar em si mesma e mover-se através de um simples ato intelectual, pois que coisas que estão ao redor dela e, apoiada no mundo exterior como num conjunto complexo de múltiplos símbolos, se eleva para contemplações simples e unificadas (Areopagita, Cap. IV, § 9, 705 B, 2004, p. 99).

Dionísio descreve o movimento de ascensão da alma, tanto como um processo interno de reflexão em si, como de elevação pela luz divina e também de contemplação do exterior. Trata-se de um movimento trino e circular de ascensão e descendência, de interioridade e exterioridade, de multiplicidade e unidade. Analisando mais detalhadamente cada um dos três movimentos nós temos: (1) a alma se volta para si mesma na sua interioridade a fim de encontrar sua própria unicidade num movimento de introspecção, depois, a partir daí, (2) a alma, no lugar de se fechar em si mesma, se volta para o mundo material exterior contemplando sua multiplicidade a fim de encontrar nela a sua unicidade e buscar ali o Uno-fonte, em conjunto a isso (3) ela se eleva na luz divina ao Belo-e-Bem²¹⁵ ascendendo àquilo

214 Mesmo porque já falamos sobre a relação da postura positiva/negativa e sobre a teologia do inefável nos capítulos anteriores em que tratamos disso na obra de Erígena.

215 Dionísio articula a criação como sendo em Deus pois, como afirma, tudo aquilo que existe existe tendo sua origem no Belo-e-Bom, subsistindo nele e tendo nele o seu fim: “Em uma palavra, [705 D] todo ser vem daquilo que é belo e bom e subsiste naquilo que é belo e bom e se converte naquilo que é belo e bom” (Areopagita, Cap. IV, § 10, 705 D, 2004, p. 101).

que é inatingível em razão e em sua plenitude. Daí o movimento circular e helicoidal: a alma está constantemente olhando para o interior para aplicar a razão sobre as percepções, buscando a elevação através da luz divina a partir dessa interioridade, e se voltando para o sensível para nele encontrar o alimento para a sua razão que irá executar esse movimento interno. É circular porque se movimenta nesses três eixos e é ascendente porque nesse ato se eleva para mais próximo do Princípio. O sensível entra aqui portanto como um processo de ver na criação a unicidade a partir da iluminação divina da alma elevada em si mesma. Apesar das suas particularidades, esse movimento se assemelha bastante com o que Cusa e Erígena descreverão em suas obras, com a diferença de que nesses a circularidade não se faz tão presente e a sensibilidade é o princípio. Em Dionísio, esse movimento de ascensão à divindade é menos uma linha reta e mais uma hélice que ascende. E é nesse movimento que o simbólico do Gótico trabalha: A barreira entre o externo e o interno é rompida e o mundo exterior dialoga com o interior diante do impacto visual. Diante das cores e da luz a hélice de ascensão dionisíaca começa a girar, relacionado a sensibilidade com a interioridade diante da arrebatção visual, e lançando a mente (como experienciou Suger) em um mundo que está além da própria concepção dela. A experiência estética aqui aproxima o finito do infinito, a grandiosidade do material está ali para se remeter a grandiosidade do infinito que ele condensa. As abóbadas elevadas, os vitrais cobrindo paredes inteiras, as amplas colunas e portas, tudo está ali não para mostrar a grandiosidade do material, mas para simbolizar a grandiosidade do Fundamento que os dá forma.

Uma prova dessa inspiração filosófica está quando comparamos St. Denis com outras reformas de seu tempo, em especial a Catedral de Sens. Paralela a Saint Denis, a Catedral de Sens também é considerada uma das precursoras do novo estilo que veio a ser chamado de Gótico. Não nos convém aqui adentrar numa análise mais profunda desse outro projeto, entretanto uma observação feita por Simson é interessante de ser destacada:

Noutros aspectos, porém, a Catedral de Sens é muito mais conservadora. A luminosidade não foi, evidentemente, uma preocupação primordial. Se se comparar Sens e St.-Denis em relação a este aspecto, compreender-se-á muito mais claramente a singularidade das aspirações de Suger. As janelas do clerestório em Sens eram pequenas. Um século mais tarde, quando o anseio geral pela luz impelir também ao alargamento das janelas de Notre Dame de Paris, foi decidido encetar o mesmo passo em Sens (Simson, 1991, p. 120).

Fica ainda mais evidente aqui como a questão da metafísica da Luz, a partir da base filosófica trazida por Dionísio, foi crucial para a inspiração de Suger. Como pode ser visto, mesmo em outras empreitadas arquitetônicas, que poderiam “competir” com Saint Denis pelo título de berço do Gótico, a valorização da Luz não se faz presente da mesma forma, demonstrando que esse aspecto não é um simples fruto do senso comum de seu tempo, mas sim das influências que a mente criativa de Suger teve acesso.

Descrevemos aqui como o processo de anagogia através do sensível, que vem de Dionísio, é aplicado na arquitetura no Gótico. Mas nos falta ainda nos aprofundarmos um pouco mais sobre a questão da luz nesse processo, afinal como o próprio título da nossa pesquisa evidencia (*Lux Veritatis*) é aqui que o centro das nossas reflexões culmina. E nenhum outro elemento merece mais destaque do que aquele que tem na luz a sua principal razão de ser, os vitrais. Será sobre eles que nosso próximo e último tópico irá se dedicar.

3.4. OS VITRAIS: A LUZ NA ARQUITETURA GÓTICA

A partir do que estabelecemos no tópico anterior, vamos agora nos aprofundar na mais simbólica representação estética do Gótico, a saber, a manifestação da luz através dos vitrais. Demonstramos na introdução como a estrutura de St. Denis foi projetada de forma que, diferente do espaço fechado e duro do Românico, fosse possível uma abertura para a entrada da luz. Vamos agora demonstrar mais a fundo a inspiração filosófica por trás dessa decisão arquitetônica e discorrer mais propriamente acerca da metafísica da luz aplicada na produção estética Gótica.

A harmonia e a simetria, conceitos estéticos de base fortemente agostiniana²¹⁶, são aspectos importantíssimos na idealização do Gótico. Por isso, não só as partes são importantes, mas tão importante quanto é a organização desses elementos no espaço²¹⁷. Por

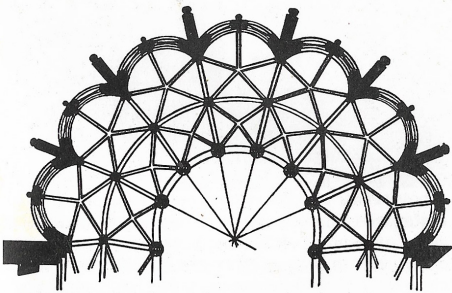

216 A questão da harmonia como influência para o Gótico é descrita por Otto Von Simson como tendo sua origem a partir do pensamento de St. Agostinho, principalmente na sua noção estética profundamente relacionada com a ideia de harmonia e proporção (Sobre essa postura estética em Agostinho, principalmente na sua análise da beleza como harmonia na música, vide Simson, 19991, pp. 41-44).

217 Conforme aponta Neves: “Em Saint-Denis, os vitrais se organizam de acordo com um propósito narrativo simbólico, anagógico ou alegórico, de forma que haja um diálogo entre as duas janelas de cada capela (LENIAUD; PLAGNIEUX, 2012, p. 57). Eles devem ser lidos da esquerda para direita e de baixo para cima, para que, segundo o sistema anagógico, o espírito alcance a elevação através da luz material dos vitrais para a luz divina. Com sua complexa iconografia, os vitrais de Saint-Denis carregam a mensagem da Igreja e são perfeitos suportes materiais para a contemplação” (Neves, 2020, p. 65).

isso, os vitrais não estão posicionados na estrutura de forma aleatória, mas de maneira a dialogar de forma harmônica com o espaço. Conforme destaca José Bracons²¹⁸:

Conquanto a cabeceira edificada por Suger houvesse sido parcialmente reconstruída em meados do século XIII (sobretudo nas partes superiores), sua planta não sofreu alterações significativas. Portanto, pode-se apreciar a disposição original de coberturas e suportes. Suger descreveu a construção da nova abadia comparando-a ao templo de Salomão e explicando o simbolismo de cada um de seus elementos: as colunas lembrariam os apóstolos e os profetas, enquanto a chave da abóbada (a pedra angular) seria uma imagem simbólica de Cristo. Assim é que, através da luz sobrenatural filtrada pelos vitrais (e das imagens ali representadas), abrir-se-ia para os homens o caminho que conduz à visão da verdadeira Luz, isto é, de Deus (Bracons, 1992, p.19).

Sobre a planta da cabeceira e o posicionamento dos vitrais, as imagens abaixo ilustram o que foi descrito:

<p>Imagem 7 - Planta da cabeceira da abadia de Saint-Denis</p>	<p>Imagem 8 - Cabeceira da abadia de Saint-Denis</p>
	
<p>Fonte: Bracons, 1992, p.19</p>	<p>Fonte: Neves, 2020, p. 62</p>

218 E também George Zarnecki: “Suger ficou particularmente impressionado com o papel místico da luz apresentado por Dionísio, o Pseudo-Areopagita, segundo o qual ‘Toda criatura, visível ou invisível, é uma luz trazida ao ser pelo Pai das Luzes’. Parece existir uma conexão entre o design do coro de Suger e a ‘orgia da metafísica neo-platônica da luz’ em seus escritos. Suger amava o simbolismo em todas as suas formas, e nos conta que as doze colunas ao redor do coro simboliza os doze apóstolos, e a coluna do ambulatório os doze profetas menores” (Zarnecki, 1975, p. 343. Tradução nossa do inglês).

A questão da luz na arquitetura Gótica é, conforme já apontamos por diversas vezes, uma de suas características centrais²¹⁹. Por mais que o uso de vitrais em igrejas já fosse uma prática anterior, será no Gótico que eles vão se ampliar e exercer um papel fundamental na estética²²⁰. Essa exaltação da luz não se dá de forma arbitrária, nem tampouco é uma coincidência ou ação do acaso, mas está diretamente ligada ao que chamamos aqui de Metafísica da Luz. Oriunda de Dionísio Areopagita, e reforçada por João Escoto Erígena em sua filosofia, essa linha de pensamento vê na luz a representação perfeita da ação do Princípio

219 Conforme aponta Von Simson, não são os arcos, as abóbadas ou a altura das construções que marcam o diferencial do Gótico. Todos esses elementos são apenas meios e não fins, não se pode dizer que sejam eles aquilo que torna o Gótico único. O principal ponto de demarcação do Gótico como um estilo diferenciado é sem dúvida a luz: “O que é o Gótico? A característica decisiva do novo estilo não é a abóbada de cruzaria de ogivas, o arco quebrado, ou o arcobotante, todos eles são meios de construção (desenvolvidos pela arquitetura pré-gótica) mas não fins artísticos. Os mestres da escola de Angevin manipulam a abóbada de cruzaria de ogivas com uma habilidade que não é superada pelos seus contemporâneos góticos; não obstante, não apelidamos as grandes igrejas de Angers ou de Le Mans do século XII de góticas. Nem a crescente altitude é o aspecto mais característico da arquitetura gótica. Quem quer que se fizesse no que resta da grande Abadia de Cluny - epítome de tudo quanto é românico - ter-se-ia apercebido de que o efeito de imensa altitude é precisamente aquilo que os mestres do gótico, pelo menos durante o primeiro século, se abstiveram deliberadamente de produzir. Há, no entanto, dois aspectos da arquitectura gótica que não têm precedente nem paralelo: o uso da luz e a relação entre estrutura e aparência” (Simson, 1991, p. 27). Com relação ao emprego de elementos já existentes na construção de um estilo novo, Simson reforça que a visão empregada no Gótico é fruto da visão criativa de Suger, e que, apesar de boa parte dos elementos estruturais aplicados no Gótico não serem inéditos, a sua combinação, a partir do espírito criativo inspirado de Suger, é o que garante a esse estilo suas características únicas. Conforme trecho: “Suger foi indubitavelmente assistido por um construtor de génio, que tinha um domínio quase espontâneo das grandes invenções estruturais da arquitetura normanda. Mas em St.-Denis estes dispositivos foram todos - ao que sabemos, inesperadamente - empregues para a realização de uma singular e poderosa visão estética. Não podemos duvidar de que essa visão fosse a de Suger, de que ele se tenha mantido como o *spiritus rector* por detrás do seu construtor, e de que a visão seja a causa que está por detrás da transformação do normando em gótico” (Simson, 1991, p. 104). E certamente, o centro dessa inspiração é o fascínio despertado em Suger pela questão da Luz, ou, nas palavras de Simson: “Quase se poderia dizer que Suger estava apaixonado pela luz” (Simson, 1991, p. 104).

220 E aqui, seguindo a leitura de Simson, vale destacar que a questão das paredes com vitrais não visava uma eficiência de iluminação, ele aponta inclusive que os vitrais não eram propriamente o ápice da eficiência nesse quesito, sendo reformulados posteriormente para sanar esse problema (Vide Simson, 1991, p. 27). O que podemos retirar dessa leitura é que seu papel na estética visava muito menos uma função prática e muito mais uma simbólica. Sobre essa simbologia o autor destaca: “Tal como a verticalidade gótica parece inverter o movimento da gravidade, também o vitral nega aparentemente, através de um paradoxo estético semelhante, a natureza impenetrável da matéria, recebendo a sua existência visual de uma energia que o transcende. A luz, que é habitualmente dissimulada pela matéria, surge aqui como princípio activo; e a matéria apenas é esteticamente real na medida em que participa da, e é definida pela, quantidade luminosa da luz” (Simson, 1991, p. 27).

no mundo²²¹. A natureza criada, embora infinitamente dissemelhante de seu Princípio Criador, existe nele e se dá pela ação dele. Conforme aponta Panofsky:

De acordo com Pseudo-Areopagita, o universo é criado, animado e unificado pela perpétua auto-realização do que Plotino chamou de ‘o Uno’, o que a Bíblia chamou de ‘o Senhor’, e o que ele chama ‘a Luz supra-essencial’ ou mesmo ‘o Sol invisível’ - com Deus, o Pai, designado como o ‘Pai das luzes’ (*Pater luminum*) (Suger, 1979, p. 19. Tradução nossa do inglês).

Essa ação da criação se dá de forma semelhante ao movimento da Luz na natureza. Da mesma maneira que só nos é possível contemplar um objeto material pela ação da luz sensível sobre esse, também só nos é possível contemplar a ação do Princípio na criação porque sua Luz perpassa toda a natureza criada²²². Contemplar a natureza é contemplar essa Luz manifesta, e admirar a beleza material é admirar a beleza do Princípio refletida na natureza. É precisamente isso que Suger queria, e será exatamente isso que se manifestará na ação dos vitrais²²³. O vitral é a representação perfeita desse processo²²⁴. Assim como a natureza criada



221 Conforme destaca Beierwaltes: “O real significado da *teofania* emerge de modo particularmente claro da metafísica da luz, que Erígena entende tanto como modelo interpretativo universal, *quanto* como uma afirmação ontológica: o ser em sua totalidade, e com ele o mundo, é uma explicação matizada da Luz absoluta (pura). O Princípio é Luz em si mesmo e, ao mesmo tempo, fundamento de qualquer luminosidade presente no ser e no pensamento” (Beierwaltes, 1998, p. 143. Tradução nossa do italiano).

222 Conforme Panofsky: “Mesmo para os profetas, a Divindade e as virtudes celestes podem aparecer somente numa forma visível. Mas isso é possível porque todas as coisas visíveis são ‘luzes materiais’ que espelham a ‘inteligível’ e, em última instância, a *vera lux* da própria Divindade [...] cada coisa perceptível, feita pelo homem ou natural, se torna um símbolo daquilo que é imperceptível, um degrau na estrada do paraíso; a mente humana, abandonando a si mesma para a ‘harmonia e esplendor’ (*bene compactio et claritas*), que é o critério da beleza terrestre, se encontra ‘conduzida acima’ para a causa transcendente dessa ‘harmonia e esplendor’ que é Deus” (Suger, 1979, pp. 19-20. Tradução nossa do inglês).

223 Conforme aponta Eco: “[...] foi justamente a Idade Média que elaborou a técnica figurativa que melhor desfruta da vivacidade de uma cor simples unida à vivacidade da luz que a penetra: o vitral da catedral gótica. A igreja gótica é cortada por lâminas de luz que penetram das janelas, mas filtradas por vidros coloridos ligados por juntas de chumbo. Eles já existiam nas igrejas românicas, mas com o gótico as paredes sobem, unindo-se na chave de abóbada ogival. O espaço para as janelas e rosáceas amplia-se e as paredes, assim perfuradas, equilibram-se em vez disso na contrapressão dos contrafortes e dos arcos em aclave. A catedral é construída em função da luz que irrompe através de um túnel de estruturas. O arcebispo Suger que, para a glória da fé e do rei da França, concebeu a igreja abacial de Saint-Denis (inicialmente de estilo românico) nos dá um testemunho de como este espetáculo pode encantar o homem medieval. Suger descreve a sua igreja com palavras de grande comoção, extasiado seja pela Beleza dos tesouros que ela acolhe, seja pelo jogo da luz que penetra pelos vitrais” (Eco, 2004, p. 117).

224 Conforme destaca Marcos Martinho dos Santos em seu Prefácio à tradução da obra *Dos nomes divinos* por Bento Silva Santos: “O projeto arquitetônico foi todo concebido e empreendido por Suger, que para tal se inspirou nos textos de Dionísio, particularmente em *Da hierarquia celeste*, e também contou com a colaboração de Hugo de S. Vitor, autor de um comentário a *Da hierarquia celeste*. Ora, no ‘Capítulo I’ de *Da hierarquia celeste*, diz-se que da luz-em-si sai um raio que transfigura a matéria

só ganha vida pela ação da Luz supra-essencial do Princípio que a transpassa, o mesmo ocorre com os vitrais, que só ganham vida a partir da ação da luz solar. Sem luz os vitrais são simples janelas, é somente na ação da luz que eles ganham vida, que brilham em cores que tomam o espaço.

Imagem 9 - Luz dos vitrais refletida	Imagem 10 - Luz dos vitrais na cabeceira
	
Fonte: Akande, 2017	Fonte: Akande, 2017

Há também aqui uma representação do conhecimento sobre a natureza, afinal só é possível enxergar as figuras representadas nos vitrais, ou seja, compreender o seu sentido completo, se os mesmos estão sob a luz, do contrário são apenas contornos escuros e indistinguíveis. Da mesma forma, o conhecimento da natureza só nos é plenamente possível se contemplarmos as coisas criadas não por elas mesmas, mas sob a ação dessa Luz que lhes dá fundamento, que lhes provém sua essência. A influência do platonismo se faz clara aqui, os objetos materiais não são encerrados em si mesmos, mas são fruto da ação do Uno refletido na

e unifica o homem, de maneira que, por meio daquela, este pode subir do visível ao invisível, ou ainda, da luz sensível à luz inteligível. Por isso, o projeto de Suger incluía inscrições e figuras alegóricas e simbólicas e também um grande vitral que não só resumia toda a hierarquia dos serafins, querubins e tronos, dos poderes, senhorios e capacidades, dos anjos arcanjos e principados, descrita por Dionísio, mas tornava sensível a luz inteligível que, a medida que o atravessava, inundava todo o interior do edifício” (Areopagita, 2004, p. 15).

natureza múltipla. Mas temos aqui uma diferença fundamental entre a teoria platônica e o pensamento dionísio, enquanto para Platão o Uno contém as essências e sua manifestação na criação se dá como que uma fonte de inspiração para a ação do Demiurgo na criação do mundo material, para Dionísio é o próprio Uno que se faz escoar no mundo, um Princípio que se manifesta pela ação da sua Luz.

Apesar dessa diferença, a semelhança dos dois conceitos e sua relação com a luz se faz evidente quando analisamos a figura do Sol em ambos os sistemas. Para isso devemos nos voltar para uma das passagens mais conhecidas de Platão, a saber, o mito da caverna. No *A República*, mais precisamente no sexto livro, Platão já nos apresenta uma postura de valorização da luz. Isso se dá na passagem onde Sócrates afirma que, dentre todos os sentidos, o mais nobre é a visão, pois é aquele que tem relação direta com a luz²²⁵. A nobreza da visão é advinda da nobreza da luz²²⁶. E a nobreza da luz em Platão está diretamente relacionada com a nobreza atribuída ao Sol, que segundo ele é a manifestação do Bem²²⁷. E o Sol não só nos concede a luz para contemplar, ele é aquilo que fundamenta a realidade sensível. É através do Bem, que tem sua representação pelo Sol que as coisas criadas recebem suas essências²²⁸. Para

225 Conforme o trecho:

“- Ainda que exista nos olhos a visão, e quem a possui tente servir-se dela, e ainda que a cor esteja presente nas coisas, se não se lhes adicionar uma terceira espécie, criada expressamente para o efeito, sabes que a vista nada verá, e as cores serão invisíveis.

- Que é isso a que te referes?

- É aquilo a que chamas luz.

- Dizes a verdade.

- Por conseguinte, o sentido da vista e a faculdade de ser visto estão ligados por um laço de uma espécie bem mais preciosa do que de todos os outros, a menos que a luz seja coisa para desprezar.

- A verdade é que está bem longe de ser desprezível” (Platão, Livro VI, 507c-508a, 1987, p. 308).

226 Sobre a questão da Visão, Gerard Lebrun levanta uma observação curiosa no seu texto *Sombra e Luz em Platão*. Ele observa como, em geral, ao longo da história da filosofia é sempre a visão, dentre todos os demais sentidos, escolhida como representação para o conhecimento: “Por que tantos pensadores escolheram como modelo do ‘saber’ a visão e não a audição ou o olfato? Por que se fala tão amiúde nos ‘olhos do espírito’, e tão raramente em seus ‘ouvidos’? Ou seja, de onde vem o privilégio concedido pela tradição à sensação visual?” (Lebrun, 2006, p. 21).

227 Conforme trecho: “Podes, portanto, dizer que é o Sol, que eu considero filho do bem, que o bem gerou à sua semelhança, o qual bem é, no mundo inteligível, em relação à inteligência e ao inteligível, o mesmo que o Sol no mundo visível em relação à vista e ao visível” (Platão, Livro VI, 508c, 1987, p. 310).

228 Conforme trecho:

“- Reconhecerás que o Sol proporciona às coisas visíveis, não só, segundo julgo, a faculdade de serem vistas, mas também a sua gênese, crescimento e alimentação, sem que seja ele mesmo a gênese.

- Como assim?

- Logo, para os objectos do conhecimento, dirás que não só a possibilidade de serem conhecidos lhes é proporcionada pelo bem, como também é por ele que o Ser e a essência lhes são adicionados, apesar de o bem não ser uma essência, mas estar acima e para além da essência, pela sua dignidade e poder” (Platão, Livro VI, 509b, 1987, p. 312).

Platão, assim como é a luz que permite a visão material, a visão intelectual, de modo semelhante, não parte de um processo autônomo, mas ocorre na presença do Bem²²⁹. Essa luz transcendente, que para Platão é o Bem como fundamento, nos medievais será Deus. Dessa maneira fica evidente como a relação entre luz e sombra no mito da caverna platônica enraíza o movimento neoplatônico que deságua no Gótico.

Apresentado no livro VII da *A República*, o mito da caverna descreve o processo de ascensão intelectual através da narrativa do homem que de início contempla as sombras e por fim se vê diante do Sol. Não nos é pertinente aqui fazer uma análise detalhada do mito, visto que nossa intenção com essa breve análise da obra platônica não é conhecer a fundo o platonismo, mas sim observar as raízes do pensamento neoplatônico posterior com relação à luz. Nosso ponto aqui é destacar como em Platão a questão da luz já se faz presente como símbolo da ascensão intelectual. Na caverna o personagem ascende²³⁰ até o topo seguindo a luz guia de forma gradativa²³¹: primeiro contempla as sombras (uma luz indireta, fruto da ação da luz sobre objetos); depois um reflexo mais sofisticado, que seriam os reflexos nas poças de água e em terceiro os objetos em si. A partir daí o homem deixa de olhar para baixo e passa contemplar o céu noturno (onde não mais contempla a luz refletida e passa a ver suas fontes diretamente, como as estrelas), por fim, atinge o ápice de sua ascensão ao contemplar diretamente o Sol.

Essa ascensão não é estranha ao pensamento Platônico. A sua filosofia é costumeiramente identificada pela divisão entre o mundo sensível e o mundo intelectual, entretanto, essa divisão não é uma ruptura, apenas uma diferenciação. São dois polos opostos, mas não apartados²³². O material é oposto ao intelectual, e, enquanto em Platão, o acesso ao

229 Conforme destaca Lebrun: “[...] o modelo platônico da vista jamais implica que esta seja o ato de um *ego* ou de um *ingenium* soberano, e iluminador sem intermitência. O olho, por si mesmo, não é suficiente para tornar manifestas a nós as coisas coloridas, tampouco é a inteligência que, por si mesma, coloca as Formas. Nem a visão sensível nem a inteligência poderiam *encontrar* seus objetos sem a presença da *luz*, que vem de fora. Não é então qualquer hora que o espírito é capaz de concentrar-se sobre seu objeto; é preciso ainda que ele tenha se deslocado de modo a estar voltado para a fonte luminosa. [...] A ‘visão’ platônica não me faz adquirir uma certeza que eu teria merecido pelo exercício de minha ‘perspicácia’. Ela não me assegura de que eu seja detentor, quanto a um ponto determinado, do conhecimento mais perfeito a que possa chegar um ser humano. Ela me expõe a uma luz que transfigura toda a minha paisagem intelectual, da qual eu sequer fazia idéia quando vivia nas ‘trevas’” (Lebrun, 2006, p. 23).

230 Uma ascensão intelectual demonstrada de forma literal, afinal o homem sai do fundo da caverna em direção a superfície.

231 Vide Platão, Livro VII, 516a-516c, 1987, p. 319.

232 Conforme destaca Cassirer: “O que esta especulação, mais propriamente o neoplatonismo, ofereceu ao cristianismo foi principalmente o conceito e a imagem geral do *universo escalonado*. O mundo se divide em mundo inferior e mundo superior, em mundo sensível e mundo inteligível, que

mundo intelectual existe como possibilidade por meio da dialética, em Dionísio essa barreira se torna intransponível, não é possível para nós, seres presos ao sensível, atingir o plano oposto em sua totalidade. O ponto aqui é demonstrar que a questão da inefabilidade divina tem suas raízes na divisão platônica. Entretanto, conforme destacamos, não são dois polos desprovidos de mediação. Afinal, se o conhecimento sobre o mundo inteligível fosse totalmente inatingível, de nada serviria o trabalho de busca (tanto para Platão, quanto para os medievais) e, conseqüentemente, toda a filosofia seria inútil, e com isso toda a fundamentação teórica para uma estética como ferramenta de elevação intelectual que analisamos aqui seria descartável. Platão trabalha no *A República* a imagem de uma linha que conecta o intelectual ao sensível²³³. Trata-se de uma linha dividida em quatro segmentos iguais, cada um correspondente a um nível, onde os dois primeiros estão no campo dos sensíveis e os dois últimos dos inteligíveis: o primeiro sendo o das sombras e reflexos, o segundo dos corpos, o terceiro das hipóteses e o quarto das ideias. As partes da linha se relacionam diretamente com o movimento realizado pelo homem que sai da caverna e demonstra novamente a relação com a luz no processo. Sendo o primeiro nível o das sombras e o último o das ideias que está

não apenas se opõem, mas cuja essência consiste justamente de sua negação mútua, de sua oposição polar. Por esse abismo de negação que se abre entre ambos, porém, estende-se um vínculo espiritual. De um polo a outro, das alturas do supra-ser e do supra-uno, do reino da forma absoluta até a matéria, entendida como o grau absoluto do informe, estende-se uma via contínua de *mediação*. Por meio dela, o infinito passa a finito; e é também por meio dela que o finito volta a ser infinito” (Cassirer, 2001, p. 16).

233 Conforme o trecho:

“- Supõe então uma linha cortada em duas partes desiguais; corta novamente cada um dos segmentos segundo a mesma proporção, o da espécie visível e o da inteligível; e obterás, no mundo visível, segundo a sua claridade ou obscuridade relativa, uma secção, a das imagens. Chamo imagens, em primeiro lugar, às sombras; seguidamente, aos reflexos nas águas, e àqueles que se formam em todos os corpos compactos, lisos e brilhantes, e a tudo o mais que for do mesmo gênero, se estás a entendê-me.

- Entendo, sim.

- Supõe agora a outra secção, da qual esta era imagem, a que nos abrange a nós, seres vivos, e a todas as plantas e toda a espécie de artefactos.

- Suponho.

- Acaso consentirias em aceitar que o visível se divide no que é verdadeiro e no que não o é, e que, tal como a opinião está para o saber, assim está a imagem para o modelo?

- Aceito perfeitamente.

- Examina agora de que maneira se deve cortar a secção do inteligível.

- Como?

- Na parte anterior, a alma, servindo-se, como se fossem imagens, dos objectos que então eram imitados, é forçada a investigar a partir de hipóteses, sem poder caminhar para o princípio, mas para a conclusão; ao passo que, na outra parte, a que conduz ao princípio absoluto, parte da hipótese, e, dispensando as imagens que havia no outro, faz caminho só com o auxílio das ideias” (Platão, Livro VI, 509d-510b, 1987, p. 313).

relacionado ao Sol. Portanto, mesmo em Platão o sensível não é descartável, o erro decorre de se confundi-lo com o real, mas nada impede de tomá-los como ponto de partida.²³⁴

Não só no *A República* essa ascensão do sensível ao intelectual ocorre, uma relação semelhante se encontra no *O Banquete*, quando se trata do amor e da beleza. Nele Sócrates narra a descrição dada sobre a beleza a ele por uma estrangeira de Mantinea chamada Diotima, descrição que Sócrates determina como sendo a que mais lhe convenceu. Segundo ela o procedimento correto para se conjecturar sobre a beleza consiste num caminho de ascensão partindo da beleza sensível particular até atingir a beleza em si, realizado da seguinte maneira: Primeiro deve-se contemplar um belo sensível particular, depois o belo sensível geral, em seguida, se aparta do sensível e se dirige ao belo com relação ao conhecimento, e, por fim, se volta ao belo em si²³⁵. Ou seja, mais uma vez o sensível não é descartado, mas sim

234 Conforme aponta Lebrum: “Não é apenas porque viu o Sol que o ex-prisioneiro é superior a seus companheiros, mas porque compreende que é o Sol que garante a existência do mundo, dos seres vivos, dos artefatos que esses fabricam, dos fogos que acendem e das sombras que esses últimos projetam. Foi nesse momento que o ex-prisioneiro tomou enfim consciência de *toda* a sua situação e pode então figurá-la. É nesse momento que a luz o imunda: quando não há mais *nenhuma* confusão para ele entre *aparência* e *realidade*. No curso desta viagem em direção ao Sol, ele precisou, em cada etapa, distinguir a própria coisa daquilo que ele acreditava ser a própria coisa na etapa precedente. Assim, cada ‘experiência’ contém a autocrítica da ‘experiência’ anterior” (Lebrum, 2006, p. 27). O que o autor destaca é uma leitura muito pertinente do mito platônico. Não é no ato de contemplar a real que o prisioneiro se eleva, mas sim em todo o processo de ascensão, na sua compreensão do estado dessa realidade em comparação com a anterior. A sua iluminação é antes de tudo a percepção de sua ignorância predecessora. Com Lebrum destaca, para Platão “O que é lastimável não é que os homens tenham de se relacionar com imagens: é que não sabem que são imagens” (Lebrum, 2006, p. 27).

235 Conforme descreve Sócrates no *O Banquete*: “Aquele que procede corretamente nesse assunto, ela disse, deve começar em sua juventude a se dirigir aos belos corpos. Sobretudo, se seu guia o conduz bem, ele deve amar um corpo e nele gerar belos discursos. Em seguida, deve perceber por si mesmo que a beleza relativa a um corpo qualquer é muito similar à beleza relativa a outro e que, se é o caso de perseguir a Forma do belo, é muita tolice não considerar a beleza de todos os corpos uma só e a mesma. Tendo entendido isso, deve se tornar amante da beleza física em geral e abandonar esse amor intenso por um só corpo, agora que o vê com desprezo e o toma por trivial. Depois, deve considerar o belo das almas mais valioso do que o dos corpos, de tal modo que, se a alma de uma pessoa for decente, mas sua beleza física escassa, isso baste e não o impeça de amá-la, de preocupar-se com sua educação e de buscar produzir discursos do tipo que tornam os jovens melhores. Tudo isso a fim de que seja compelido a contemplar o belo nas atividades e leis, o que significa ver que toda forma de belo tem a mesma origem que qualquer outra e que, portanto, o belo relativo a um corpo é insignificante. Depois disso, seu guia deve arrastá-lo para contemplar os saberes em suas várias formas, de modo que veja também o belo nos conhecimentos. Com efeito, olhando para a variedade atual de belo e não mais para as instâncias, não se sujeitará, como um servo, à beleza de um jovem, de outra pessoa ou de uma ciência particular, escravidão que o torna simplório e de razão estreita. Ao contrário, voltado ao amplo mar do belo e contemplando-o, irá gerar, por meio uma filosofia abundante, uma variedade de discursos excelentes e pensamentos magníficos, até que, ai robustecido e desenvolvido, passe a discernir certo conhecimento unitário: o belo, cuja descrição farei agora. tenta portanto, ela disse, prestar atenção no que vou dizer, o máximo que for possível a ti. Com efeito, quem tiver sido instruído até esse ponto no que concerne aos temas amorosos, tendo contemplado os itens belos numa sucessão correta e ordenada, à medida que se encaminha para a finalidade do tema,

tomado como ponto de partida. É interessante também a maneira como Sócrates finaliza a narrativa, descrevendo dois pontos cruciais a respeito desse belo em si: primeiro que não é comparável com nenhuma beleza já experienciada sensivelmente, e, segundo, que aquele que porventura o atinga será tomado por uma espécie de êxtase onde nada mais lhe terá importância a não ser contemplá-lo, tamanho será o seu maravilhamento. Esse sentimento de arrebatamento e essa ascensão a partir do sensível será também vista em Dionísio e irá fundamentar a produção de Suger no Gótico. A questão da luz que se faz presente no próprio Platão, enquanto representação da ascensão do sensível ao Fundamento, é apropriada pelo pensamento neoplatônico medieval sem ser uma repetição, mas uma releitura que avança sob uma nova perspectiva, que no caso de Dionísio é a introdução da concepção de inefabilidade total do princípio²³⁶.

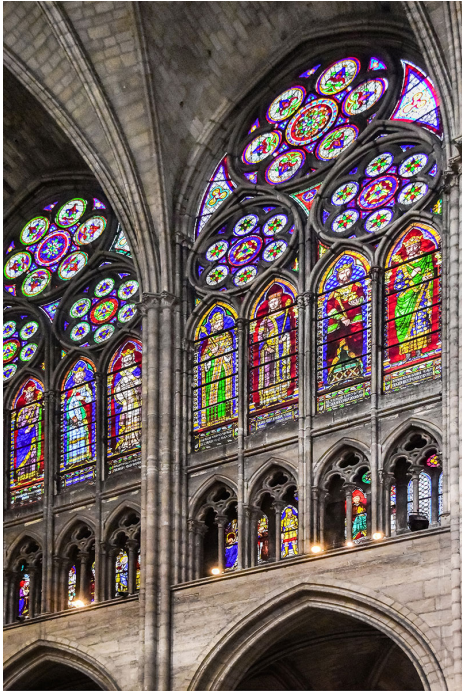
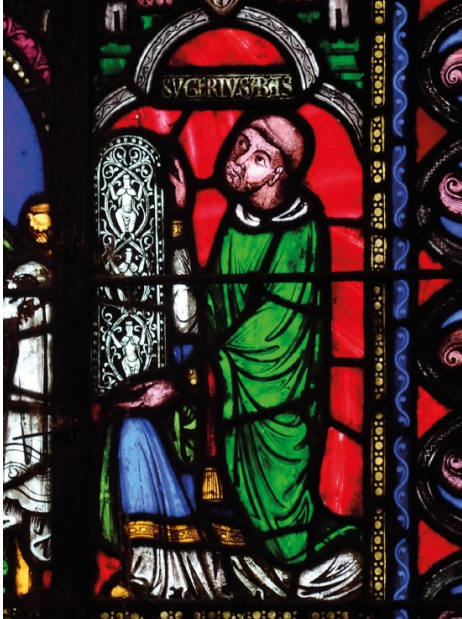
perceberá subitamente algo maravilhosamente belo em sua natureza, aquilo mesmo, Sócrates, em vista de que, efetivamente, foram empreendidos todos os esforços precedentes. Trata-se de algo que, antes de tudo, sempre é, não tendo a característica de vir a ser ou de perecer, tampouco de aumentar ou diminuir. Depois, não é belo em um aspecto e feio em outro, ou belo num momento e feio em outro, ou belo num lugar e feio em outro, por ser belo a algumas pessoas e feio a outras. O belo também não aparecerá a ele como a beleza de uma face, de uma mão ou de qualquer outra parte do corpo, nem de certo discurso ou de certa ciência, nem como estando em alguma coisa diferente de si mesmo, como num animal, na terra, no céu ou em qualquer outra coisa. Ao contrário de tudo isso, o belo lhe aparecerá e si, por si e consigo mesmo, possuindo sempre uma forma única. Todas as demais coisas belas, por sua vez, partilham do ser do belo num sentido tal que, enquanto elas ganham ser ou são destruídas, em absolutamente nada aquele se torna maior ou menor, nem sofre modificação de qualquer tipo. Assim, quando alguém, por meio de um correto amor aos jovens, ascende dessas instâncias de beleza e começa a ver claramente aquele belo, está no ponto, por assim dizer, de atingir o fim do aprendizado. Esse é, de fato, o método correto de se dirigir aos temas amorosos ou por outro ser conduzido: iniciando daquelas instâncias do belo, subir sempre como propósito de alcançar aquele belo em si. Como quem está se servindo de degraus, ir de um só para dois e de dois para a beleza de todos os corpos; e da beleza de todos os corpos para a beleza das atividades e destas para a beleza das formas de conhecimento. Das formas de conhecimento ele deve terminar naquela espécie de conhecimento cujo objeto não é outra coisa que o saber do próprio belo, para que, finalmente, venha a conhecer a essência do belo. E a estrangeira de Mantinea disse: Nesse momento da vida, caro Sócrates - se é que há um momento especial -, a vida humana vale a pena pela contemplação do próprio belo. Se alguma vez vires essa beleza, ela não te parecerá comparável à do ouro, da roupa ou à dos belos garotos e homens jovens, cuja visão deixa a ti e a muitos outros absorvidos. Aliás, se pudesse vê-los e frequentá-los continuamente, estaria disposto, se possível, a não mais comer e beber, somente vê-los e ficar com eles. [...] Pois bem, Fedro e demais convivas, estas são as coisas ditas a mim por Diotima. Fui persuadido por seus argumentos” (Platão, 210a-212b, 2017, pp. 48-50).

236 Não que o próprio Platão tome como garantido o acesso ao Fundamento, mas no seu caso é uma possibilidade em aberto. Enquanto que para Dionísio é uma porta fechada desde o princípio. Sobre isso Lebrum aponta: “[...] observemos que Platão não apresenta as Formas como objetos que se apresentariam a mim em um segundo campo visual. O que as Formas têm em comum com as coisas percebidas pelo olho é *somente* o fato de que elas também devem ser *iluminadas* para aparecer. [...] Wolfgang Wieland, um dos comentadores recentes que mais renovaram a leitura de Platão, chama-nos a atenção para esse ponto de maneira muito convincente. O saber platônico não nos dá a posse segura de *objetos*. É antes um *esprit de finesse* que sabe manipular da melhor forma possível os *lógoi* (que traduziremos, segundo o caso, por *argumentos* ou *razões*). Não é preciso então opor, como fará

Será a partir dessa releitura medieval sobre o pensamento platônico que o conceito da teofania, tão cara ao processo de ascensão pelo sensível, será desenvolvida no medievo. Enquanto para Platão essa conexão entre os polos se dá pela ação intelectual, para Dionísio essa ligação está presente na emanção divina na criação²³⁷. Emanação essa que é luz.

Descartes, o homem-que-sabe àquele que não tem senão conhecimentos incertos ou somente prováveis relativamente a um objeto. Se o homem-que-sabe é o contrário do distraído, do irrefletido, não o é porque detém um saber que o outro não possui, mas porque tem uma vista mais ampla das relações entre as noções e baseia seus argumentos em princípios mais longínquos. É porque a visão pontual não é o paradigma do saber. O único paradigma é a luz. poderíamos nos perguntar, é verdade, qual é a *utilidade* da ‘analogia solar’. Que sinal ela me fornece de que eu atingi o saber? Como estar seguro de que estamos bem expostos à luz? A resposta de Platão é mais ou menos a seguinte: isso sabemos quando tomamos consciência de que vivíamos *anteriormente* nas trevas, sem suspeitamos. Essa resposta é famosa: encontra-se na alegoria da caverna” (Lebrum, 2006, p. 25). O que Lebrum nos sugere aqui é que para Platão o conhecimento não se dá de forma fechada, dividido entre quem conhece a verdade em definitivo e quem não conhece, mas sim de forma mais fluida, através de níveis de conhecimento, mas principalmente em níveis de percepção do seu desconhecimento anterior. Ou seja, Platão parece estar mais próximo de Nicolau de Cusa, com uma ideia de conjecturas mais ou menos acertadas do que de uma noção de conhecimento dualista entre certo e errado cravados.

237 Conforme Cassirer: “Da união entre a categoria platônica da transcendência e a aristotélica de transformação nasce o conceito bastardo de ‘emanção’. O absoluto, entendido como aquele que está além e acima de tudo o que é finito, de tudo o que é uno, de toda a existência, permanece puro em si mesmo; não obstante, porém, sua superabundância provoca um transbordamento e, neste transbordar, o absoluto gera toda a diversidade dos mundos até chegar ao nível da matéria informe, entendida como fronteira derradeira do não-ser” (Cassirer, 2001, p. 31).

Imagem 11 - Vitrais iluminados	Imagem 12 - Suger representado no vitral da Árvore de Jessé em St. Denis
	
Fonte: Akande, 2017	Fonte: Neves, 2020, p. 32

Para Dionísio, a Divindade não é a Luz, essa é sua manifestação, a divindade, pelo contrário, é nada, e por ser nada se assemelha mais a escuridão. Afinal, ao nome de Luz, Dionísio faz a ressalva, da mesma forma que faz com todos os outros nomes aplicados ao Princípio²³⁸, de que não pode ser pensado como definição pois ele é além-Luz, apesar de ser a fonte de todas as luzes. Por isso, por ser esse além-Luz, que Dionísio se refere ao Princípio como sendo Treva²³⁹. Portanto, mesmo essa ascensão via sua luz não é o fim do processo, é

238 Como o faz, por exemplo, no mesmo capítulo (IV) com o nome Belo, vide 701C, 701D, 704A e 704B no *Dos nomes divinos*.

239 Conforme trecho: “[...] ela se encontra acima de todas as coisas, de um modo mais que substancial, e só se manifesta sem véus, na sua verdade plena, aos que transpõem tudo o que é impuro e o que é puro, que em cada subida se elevam além de todos os cumes santos e deixam para trás todas as luzes divinas, todos os sons e palavras do céu, penetrando ‘na treva onde’ na realidade está - conforme dizem as Escrituras- aquele que tudo transcende” (Areopagita, Cap. 1, § 3, 1000C, 2015, p. 15).

preciso que se transcenda também está, pois o Uno supra-essencial se encontra para além dessa Luz, está na Treva²⁴⁰, que, longe de ser uma ausência, é na verdade um “além de”²⁴¹.

Dionísio traz aqui, o que futuramente Nicolau Cusa²⁴² definirá como a “união dos opostos”, ao afirmar que não é estranho alegar que a fonte de todas as luzes é treva, pois o fato disso parecer contrário à razão se dá porque a natureza divina transcende o nosso racional. Por isso, essa aparente dualidade entre luz e treva não é um erro teórico na filosofia de Dionísio, nem mesmo é estranha à noção do Princípio que se constrói no seu pensamento. Isso porque, Deus se manifesta como luz à medida que irradia a si mesmo na criação, mas ao mesmo tempo também é escuridão na medida em que é inacessível e invisível²⁴³.

240 Carvalho aponta no estudo complementar que essa concepção de Deus como treva encontra suas raízes em Gregório de Nissa na sua “mística da treva”. Vide Mário Santiago de Carvalho no estudo complementar à tradução de *Pseudo Dionísio Areopagita: Teologia Mística* pp. 48-49.

241 Conforme esclarece o trecho: “Nesse momento Moisés, liberto de tudo o que é visto e de tudo o que vê, penetra na treva do não-conhecimento, a treva autenticamente mística e, renunciando às percepções intelectivas, chega à total intangibilidade e invisibilidade; entrega-se inteiramente ao que está acima de tudo e de nada (e não é ele próprio nem outro), unindo-se da forma mais perfeita ao que é completamente incognoscível mediante a total inactividade do conhecimento, conhecendo além do espírito graças ao acto de nada conhecer” (Areopagita, Cap. 1, § 3, 1001A, 2015, p. 15).

242 Noção que será apresentada por Nicolau de Cusa com esplendor em suas obras *Docta Ignorantia* e *De Visione Dei*. Como por exemplo no trecho da primeira obra: “Com efeito, as oposições só convêm às coisas que admitem excedente e excedido, e convêm-lhes de modo diferente, mas jamais ao máximo absoluto, porque está acima de toda oposição. Assim, porque o máximo em sentido absoluto é absolutamente em acto todas as coisas que podem ser, e é-o de tal maneira fora de qualquer oposição que o mínimo coincide com o máximo, ele está igualmente acima de qualquer afirmação e negação. E tudo o que se pode conceber que não é, não é mais do que é. Mas é isto de um modo tal que é tudo e é tudo de um modo tal que é nada. E é isto maximamente de um modo tal que o é minimamente. Não é, pois, diferente dizer ‘Deus, que é a própria maximidade absoluta, é luz’ e dizer ‘Deus é maximamente luz de um modo tal que é minimamente luz’” (Cusa, Livro I, Cap. IV, § 12, 2003, p. 10). Trazemos aqui essa demonstração em Cusa para apresentar como a noção que se inicia em Dionísio não morre com ele e além de inspirar Suger também possibilita novas interpretações a partir de autores subsequentes. E esse caso em Nicolau de Cusa é ainda mais relevante pois se relaciona com a estética ao fundamentar uma análise sobre a representação sensível do olhar de Deus representado numa pintura em sua outra obra, a *De Visione Dei*: “E admirar-se-á com o facto de ele se mover permanecendo imóvel, não podendo também a sua imaginação compreender como se move de modo semelhante com um outro que caminha ao seu encontro numa direcção contrária” (Cusa, Prefácio, 1998, p. 136).

243 Por isso o ato de ascensão sensível deve sempre dialogar com a mística do inefável como destacamos anteriormente, e conforme trecho: “Chegar a esta treva mais que luminosa é o que suplicamos e, pela privação da visão e pelo não-conhecimento, ver e conhecer Aquele que está acima da contemplação e do conhecimento, precisamente pelo acto de não ver nem conhecer - nisto consiste, de facto, a verdadeira observação e conhecimento -, e celebrar Aquele que é mais que substancial de um modo mais que substancial, pela aférese sistemática das coisas existentes; tal o artista que esculpe uma estátua ao natural, desbastando todas as excrescências [1025 C] que entravam a contemplação pura da figura oculta, e apenas mediante essa aférese faz aparecer a formosura escondida tal como ela é em si mesma” (Areopagita, Cap. 2, § 1, 1025B e 1025C, 2015, p. 17).

O Princípio se manifesta na natureza criada justamente porque quer se fazer visível dentro da possibilidade de se manifestar. O faz porque busca ser conhecido, a sua teofania é um ato proposital de bondade. Nesse processo do Princípio que se manifesta na natureza pelo movimento de sua luz a noção de hierarquia, tão célebre no sistema dionisíaco, tem um papel importante e ajuda a compreender esse movimento. Conforme destaca Dionísio em sua *A Hierarquia Celeste*, Deus se manifesta a partir da hierarquia celeste, ou seja, através das ordens dos anjos. A ação da graça por meio da hierarquia é descrita por Dionísio como semelhante à passagem da luz pelas superfícies: “Os raios da luz solar atravessam com maior esplendor a primeira capa material. Porém, quando se chocam com corpos sólidos, parecem mais escuros e difusos, porque é matéria menos apta para a passagem da luz desbordante” (Areopagita, Cap. XIII, § 3, 2019, p. 64). O que Dionísio nos apresenta aqui é sua noção de hierarquia, que não é baseada em outra ordem que não a capacidade de acesso mais ou menos direto à essência divina. Os seres mais elevados da hierarquia celeste são capazes de acessar mais propriamente a Fonte-Una e na medida em que se desce nessa hierarquia, esse acesso vai sendo reduzido. Mas isso não significa uma “prisão por castas”, longe disso, o Princípio se manifesta, a partir da hierarquia celeste, para atrair a si aqueles que o buscam. O lugar de cada ser na hierarquia diz respeito à sua própria capacidade de recepção dessa manifestação e não sobre o quanto Deus escolhe ou não se ocultar mais ou menos desse. A ordem hierárquica inclusive não é tomada como um processo de isolamento entre os grupos, mas ao contrário, a passagem de Deus pela hierarquia implica que o mais capaz auxilie na elevação do menos capaz, para que os mais elevados sejam iluminados e iluminem os menos elevados, conforme as capacidades de que dispõem cada um de dar e receber a iluminação a fim de se elevar²⁴⁴. Dessa forma a ascensão em Dionísio quando interpretada à luz da sua ideia de hierarquia significa abertura, ou capacidade de receber a Luz da emanção divina, sendo mais elevado aquele que é mais capaz de receber essa iluminação. Dessa forma a hierarquia nada tem a ver com rigidez²⁴⁵, mas sim com mediação. A manifestação de Deus, sua irradiação na criação,

244 Conforme trecho: “Resulta, portanto, que cada ordem da hierarquia sagrada, segundo o correspondente a cada uma, eleva-se até a cooperação com Deus. Com a graça e o poder que Deus concede faz coisas que naturalmente são próprias do reino dos céus. Algo que Ele realiza supra-essencialmente e, em seguida, o revela pela hierarquia às inteligências que amam a Deus, para que estas o imitem na medida do possível” (Areopagita, Cap. III, § 3, 2019, p. 24).

245 Conforme destaca Carvalho: “[...] é a natureza da nossa hierarquia que determina as condições da nossa ciência e bem assim as suas modalidades. Dado que ‘hierarquia’ nada tem a ver com fixismo, a afirmação anterior significa que a ciência humana requer uma permanente tensão, a de, num mesmo acto, reconhecer e aceitar a semelhança e repudiar a dissemelhança. As inteligências humanas ligam-se, dessa feita, às representações sensíveis e às operações intelectuais com a finalidade de as superar. É

pode, portanto, ser compreendida como análoga à luz solar²⁴⁶: Assim como a luz do Sol torna possível a vida e o desenvolvimento das criaturas, é também devido a emanção divina que tudo subsiste, pois é a partir do seu movimento na criação que ela toma forma²⁴⁷. Dessa forma, a criação e a manifestação de Deus não são duas coisas separadas, a própria criação já é um ato da irradiação divina. A manifestação da Luz não se dá só ao se mover dando forma à criação, mas também serve como farol, como guia para aqueles que buscam se aproximar da Unidade, da fonte de todas as luzes²⁴⁸. Portanto o movimento de iluminação é tanto de cima

que se é indispensável partir do mundo material, aliás obviamente carregado de sentido, as inteligências visam o mundo espiritual (tese nunca discutida desde Platão); o desafio está, então, em realizar um constante vai-vem entre um mundo e outro, procurando naquele a imagem deste e vendo no mundo espiritual o protótipo daquele” (Areopagita, 2015, p. 67). E também: “Ora, como se viu, há duas formas de encarar estas mediações, a estrutura da própria actividade movente, uma descendente - que equivale à próodos - e outra ascendente, que é o processo em que as inteligências remontam ao seu princípio (anagogé) equivalente à sua conversão (epistrophé). Uma vez que Deus, pela sua transcendência, não se revela sem mediações, toda a processão é transmissão e tradição” (Areopagita, 2015, p. 65).

246 Conforme trecho: “Prossigamos agora com a explicação da denominação ‘bem’, que autores sagrados atribuem exclusivamente à divindade superdivina, separando-a de todas as outras coisas, chamando creio eu, bondade a própria existência teárquica e afirmando que, por ser o bem enquanto bem substancial, difunde a sua bondade em todos os seres. [96] De fato, como nosso sol, sem reflexão nem livre escolha, mas pelo fato mesmo de que existe, ilumina as coisas que podem, segundo a sua medida, participar da sua luz, assim também o bem, superior ao sol como o arquétipo incomparável, superior à imagem obscura, a supera, com a sua própria existência envia raios da sua bondade absoluta, de uma maneira proporcional, a todos os seres. [97] É por causa desses raios que subsistem todas as substâncias, as potências e as operações, inteligíveis e inteligentes; [...]” (Areopagita, Cap. IV, § 1, 639B, 2004, p. 89).

247 Conforme trecho: “[...] as almas também e os bens próprios da almas existem por causa da bondade infinitamente boa; é graças ao bem que elas são dotadas de inteleção, que tem uma vida substancial, incorruptível, o fato mesmo de existir, e podem aspirar à vida mesma dos anjos, conduzidas como que por excelentes guias até a bondade fonte de todo ser, participando assim, segundo a medida de suas forças, dos raios que jorram do alto e recebendo, segundo sua capacidade, o dom da bondade, e todas as outras coisas que por nós foram enumeradas no tratado *Sobre a alma*. [108] Mas podemos ir mais longe ainda, e se é necessário falar também das almas irracionais ou dos animais - [...] e [696 D] mais simplesmente de todos aqueles que tem uma alma ou uma vida sensível -, é ainda o bem que anima e vivifica todos esses seres. [110] E até mesmo a substância privada de alma e de vida existe em virtude da bondade, por cuja ação obteve o seu estado substancial” (Areopagita, Cap. IV, § 2, 696C, 696D, 2004, p. 91).

248 Conforme trecho: “[...] devemos celebrar o bem sob o nome de luz inteligível, [700 D] [126] e é necessário dizer que aquele que é bom se chama luz inteligível pelo fato de que enche toda inteligência supraceleste com uma luz inteligível [127] e expulsa toda ignorância e todo erro de todas as almas onde ele habita e a todas faz participar de uma luz sagrada [128] e purifica os seus olhos intelectuais da névoa colocada em torno delas por causa da ignorância, pois ele move e abre esses olhos fechados pelo grande peso das trevas. [129] E, antes de tudo, lhes regala uma luz moderada e, em seguida, [701 A] quando elas por assim dizer degustam a luz e aspiram a uma luz maior, as imunda com uma luz maior e as ilumina com grande abundância, porque o amaram intensamente, e as conduz sempre mais para o alto segundo a sua capacidade de elevarem-se” (Areopagita, Cap. IV, § 5, 700D, 701A, 2004, p. 96). Nota-se aqui também a presença da noção de hierarquia ao afirmar que aquele que busca ascender recebe à medida em que ascende uma “luz maior”. Além de destacar a hierarquia,

para baixo, quando o Uno se move na criação dando-lhe forma, quanto de baixo para cima, quando a criatura busca contemplar o Uno e é guiada pela luz de sua manifestação²⁴⁹.

Essa teoria da luz vai encontrar corpo na materialidade artística, Suger vai construir em St. Denis um espaço onde arquitetura e metafísica dialogam e se mesclam, sendo a primeira uma manifestação diretamente inspirada na segunda. A luz nesse espaço sempre tem duplo significado: por um lado é a luz material que preenche o espaço e possibilita a sua contemplação, por outro é a manifestação simbólica da Verdadeira Luz que ilumina o mundo e eleva as mentes:

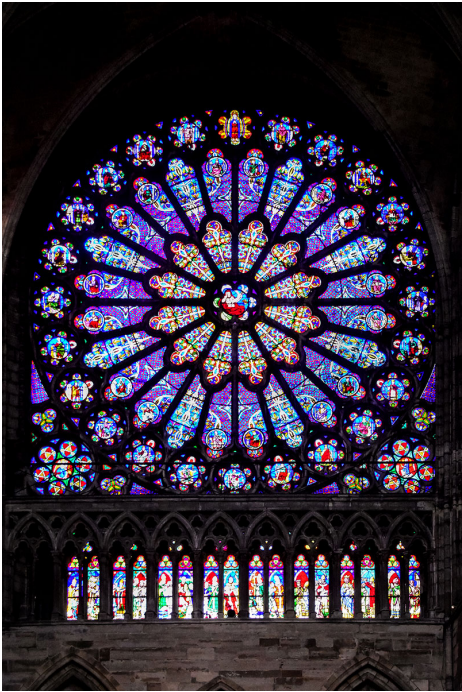

[...] o períbolo duplo, com sua série de capelas laterais, torna possível uma ‘lux mirabilis et continua’ [luz maravilhosa e contínua], como afirma Suger; Suger fala também (em uma inscrição a respeito da consagração) da ‘lux nova’ [luz nova], na qual resplandecerá toda a igreja, uma vez conectado o lado ocidental com o coro: ‘Aquilo que, de fato, está conectado claramente com algo resplandecente, resplandece vividamente, e resplandece vividamente a nobre obra, que a nova luz permeia’. Evidente é a ambivalência contida na expressão ‘luz nova’: por um lado, significa a luz recente da nova construção, por outro, todavia, conforme o modo de pensar tipológico de Suger, a verdadeira luz de Cristo (em conformidade com a obscuridade preparatória do Antigo Testamento). Deste modo, à metafísica e à teologia da luz - assim como a rosácea no coro ocidental é símbolo de Cristo, o sol da justiça - correspondem a ‘estrutura diáfana’ (H. Jantzen) do espaço: sublimação e espiritualização do material, presença da luz no espaço como representação do Cristo encarnado, uma presença finita e histórica que deve reconduzir o pensamento e a ação à verdadeira ‘fonte’ dessa luz (Beierwaltes, 1998, p. 132. Tradução nossa do Italiano).

Todo o espaço e toda a manifestação da luz dentro dele não busca remeter ao próprio espaço, não é um sistema fechado em si, a luz, desde a sua entrada até o seu reflexo que gera o brilho e dá vida às cores, é uma representação. Mas não se trata aqui de uma representação puramente simbólica, o que se busca aqui não é transmitir um pensamento, uma teoria em forma de alegoria, mas sim produzir um arrebatamento, arrebatamento semelhante ao que o

através dessa escala de iluminação, ressalta também aquilo que já destacamos sobre o fato da hierarquia em dionísio não ser um sistema rígido que limita cada grupo, mas sim um escala de ascensão baseada na capacidade de recepção que cada um dispõe.

249 Uma reafirmação dessa ideia da Luz divina como um guia para a ascensão também pode ser visto no *A Hierarquia Celeste*: “De fato, esse raio de Luz não perde nada de sua própria natureza, nem de sua íntima unidade. Ainda quando atua e se multiplica exteriormente, como é próprio de sua bondade, para enobrecer e unificar os seres que estão sobre a sua providência, permanece, no entanto, interiormente estável em si mesmo, absolutamente firme, em imóvel identidade. Dá a todos, na medida de suas forças, poder para elevar-se e unir-se a Ele segundo sua própria simplicidade” (Areopagita, Cap. I, § 2, 2019, p. 8). É interessante notar aqui também que Dionísio, no início do trecho, destaca que ao se fazer manifesto, essa manifestação não é menos divina que aquele que manifesta-se, nem retira desta fonte algo de si ao se manifestar.

próprio Suger descreve ter sentido ao contemplar sua criação, dessa forma o objetivo é que a luz sensível conecte a mente do observador à Verdadeira Luz.

Imagem 13 - Rosácea	Imagem 14 - Vitrais
	
Fonte: Akande, 2017	Fonte: Akande, 2017

Para nossa visão moderna pode parecer complexo compreender essa relação de teofania, mas, como nos destaca Otto Von Simson²⁵⁰, a linha entre a luz material e a luz divina é muito mais turva para o homem medieval: a pergunta sobre a separação entre a luz física e uma luz transcendental, só faz sentido se considera-se que exista uma separação firmemente demarcada entre as duas. Na verdade, a separação é muito mais tênue, ambas quase se sobrepõem. O físico é obra divina, logo a luz material não é simplesmente uma metáfora, ela é

250 Cito: “É para nós difícil reviver a experiência do mundo e de Deus subjacente a tais perspectivas. Somos tentados a entender as definições medievais de luz tanto num sentido panteísta como num sentido puramente metafórico. O leitor dos anteriores parágrafos pode ocasionalmente ter perguntado a si mesmo se é à luz física que os platônicos cristãos se estão a referir ou a uma luz transcendental, apenas simbolicamente investida com as qualidades da luz física. Mas é precisamente esta distinção que devemos ignorar caso procuremos compreender o espírito medieval. Na base de todo o pensamento medieval está o conceito de *analogia*. Todas as coisas foram criadas de acordo com a lei da analogia, em virtude da qual são, em diversos graus, manifestações de Deus, imagens, vestígios ou sombras do Criador. [...] Nós apenas apercebemos um pedaço de madeira ou uma pedra quando nele apreendemos Deus, observa um escritor medieval” (Simson, 1991, p. 62).

uma manifestação. A raiz platônica novamente se faz evidente aqui, só nos é possível pensar o mundo físico, se o pensarmos enquanto manifestação de uma forma superior (no caso Platônico as formas perfeitas e no medieval as formas em Deus²⁵¹). É essa relação entre o material e o seu Fundamento que torna a luz um elemento tão importante dessa relação. A estética da luz está diretamente relacionada com a metafísica da Luz²⁵². O vitral portanto é uma manifestação sensível que remete a toda questão metafísica relacionada à Luz, é, em outras palavras, uma possibilidade de se contemplar sensivelmente uma imagem daquilo que está para além de qualquer sensibilidade ou mesmo apreensão plena pelo racional.

Com isso concluímos aqui nosso último capítulo onde a teoria filosófica que trabalhamos nos capítulos anteriores foi demonstrada enquanto manifestação artística. Buscou-se ressaltar como as relações entre as representações estéticas do Gótico e a teoria Filosófica de Dionísio e Erigena, não são simples coincidências, ou “formas em nuvens”, mas uma relação direta de inspiração. O vitral coroa essa relação tornando o simbólico seu elemento central. É pela luz que o vitral ganha vida, uma luz que não é vista em si mesma, mas no reflexo que gera na matéria. Uma luz que vem de fora do cosmos representado pelo templo sagrado e que o torna vivo. Suger não foi apenas um colecionador de coisas belas, mas alguém que soube construir um monumento de inspiração filosófica através de sua obra. Sem seu contato com o *Corpus Dionysiacum* e sem o intermédio de Erígena, o Gótico como conhecemos hoje não seria o mesmo.

251 Conforme aponta Palusinska: “Dionísio dá especial importância ao fato de que as coisas sensíveis estão, em última instância, relacionadas com o universo espiritual e incorpóreo por intermédio da *paradeigmata* - essências arquetípicas que habitam a mente de Deus, que servem como modelos e causas na geração dos graus inferiores do ser na realidade hierarquicamente ordenada. Esses modelos arquetípicos informam a teofania de Deus no mundo sensível e também formam o caminho da *anagoge* - a ascensão e retorno do homem até Deus. [...] O homem, vivendo no mundo sensível, encara a tarefa de interpretar os símbolos sensíveis e apreender o seu significado espiritual” (Palusinska, s.d., p. 1. Tradução Nossa do inglês).

252 também conforme Simson: “Daí a ligação entre a ‘estética da luz’ e a ‘metafísica da luz’ da Idade Média [...] a luz é concebida como a forma que todas as coisas têm em comum, o elemento que atribui unidade ao todo. Enquanto valor estético, a luz, tal como o unísono na música, cumpre assim aquele desejo vivo pela concordância suprema, aquela reconciliação do múltiplo no uno, que constitui a essência da experiência medieval da beleza, tal como é a essência da sua fé” (Simson, 1991, p. 62).

CONCLUSÃO

A escolha por fazer um estudo de filosofia focado no nascimento do Gótico se deu por esse ser um tema *sui generis* no campo da estética filosófica. Isso porque não se trata de uma abordagem de via única, tão usual ao campo estético, onde se emprega a filosofia para conjecturar sobre o fazer artístico. Aqui encontramos, para além disso, como a filosofia entra enquanto princípio na produção da própria arte, não apenas como conjectura posterior, mas como inspiração de base. Se Hegel afirma, em sua célebre frase, que a coruja de minerva somente levanta voo ao cair do crepúsculo²⁵³, a experiência de inspiração do Gótico desafia essa ideia. No Gótico a filosofia está presente antes mesmo do nascer do Sol. A filosofia não entra apenas como exercício de reflexão posterior sobre a obra artística já produzida, mas está lá antes mesmo de Suger ordenar o posicionamento da primeira pedra na reforma, está mesmo antes de projetar seus primeiros esboços arquitetônicos, ela está na inspiração proveniente da filosofia de Dionísio Areopagita, traduzida e comentada por Erígena, está na fagulha, no primeiro brilho do lampejo criador. O desejo por apresentar e compreender mais a fundo esse movimento foi o que inspirou o guiou a produção dessa pesquisa, e é agora, em sua conclusão, que se espera findar esse trabalho na esperança de que tenha sido satisfatoriamente bem executado.

O que se pretendeu trabalhar aqui é como a filosofia de Dionísio Areopagita e sua leitura a partir de João Escoto Erígena serviram de base não só de inspiração, mas de embasamento teórico e filosófico para a arquitetura Gótica. Com esse intuito partimos primeiramente da apresentação desse fundamento filosófico nos dois autores. Buscando apresentar como, a partir da perspectiva negativa sobre a possibilidade humana de conhecer a natureza divina, se abre caminho para novas formas de se pensar as conjecturas sobre ela. Sendo o campo do sensível um dos aspectos que recebe grande atenção.

Para isso, realizamos um meticuloso trabalho de estudo sobre os cinco livros que compõem o *Periphyseon* de João Escoto Erígena. A escolha pela introdução desse autor em nossa pesquisa se deu por acreditarmos que, não só ele exerceu um importante papel no acesso à obra dionisiaca para o medievo, através da sua tradução do *Corpus Dionysiacum*, como também é um dos pensadores que melhor interpreta e avança a filosofia de Areopagita

253 No prefácio de sua obra *Princípios da Filosofia do Direito*.

no que diz respeito ao sensível e a relação de manifestação do Princípio divino na criação (questões fundamentais ao Gótico). Buscou-se portanto a partir dele desenvolver as noções de Princípio, transcendência, metafísica da luz, teofania, anagogia, sensibilidade e inefabilidade. Mas não só a partir de Erígena se fundamenta nossa base filosófica, certamente a obra de Dionísio Areopagita também precisou ser profundamente explorada. Para isso escolhemos as principais obras que compunham o chamado *Corpus Dionysiacum: A hierarquia celeste, Dos nomes divinos e Teologia Mística*. Buscando nelas, assim como em Erígena, os fundamentos da base filosófica que se manifestou no Gótico. A obra na qual provavelmente Dionísio trataria mais a fundo a questão da relação simbólica infelizmente está perdida. Trata-se da *Teologia Simbólica*, da qual só sabemos de sua existência porque Dionísio se refere a ela em outros escritos. Por isso, falar sobre essa questão em Dionísio certamente não se apresenta como uma tarefa simples²⁵⁴. Entretanto, mesmo sabendo das dificuldades, foi a temática à qual essa pesquisa se dedicou enquanto fundamentação para trabalhar o Gótico. Isso porque, mesmo não sendo acessível em sua totalidade, a teoria de Dionísio sobre o sensível ainda é um trabalho filosófico muito profundo e frutífero, tanto que um de seus frutos foi a inspiração para a basílica de St. Denis.

Calixto destaca o caráter especial dessa relação do Divino com o sensível em Dionísio no seu artigo intitulado *Symbolisme et métonymies du sensible au divin chez Denys l'Aréopagite*, questão que nos é interessante de tratar aqui brevemente pois nos auxiliará na compreensão final desse ponto a fim de arrematar nosso estudo em sua conclusão. Em suma: A relação entre o sensível e o Divino em Dionísio não se dá como uma simples relação de comparação. Calixto a chama de metonímia, não no sentido habitual do termo, mas em um sentido mais profundo, específico para a relação estabelecida em Dionísio²⁵⁵. De fato, é preciso que se entenda, que o que Dionísio constrói quando formula a relação entre a natureza sensível e a natureza Divina se sobressai à simples comparação ou metáfora. Isso porque a relação entre o sensível e o divino extrapola qualquer sentido de comparação habitual, pois não se tratam de objetos semelhantes mas separados, e sim de uma manifestação, onde um é

254 “Tratar da metonímia do sensível ao divino em Dionísio o Areopagita não é uma tarefa fácil. Nossa questão constitui, muito provavelmente, como o objeto de uma obra perdida intitulada: *A Teologia Simbólica*. Dionísio se refere a ela regularmente de forma explícita no corpus e sempre que o faz é para remeter o leitor interessado a um tratamento mais aprofundado da questão da transferência dos nomes pertencentes ao domínio sensível para designar a divindade” (Calixto, 2011, p. 275. Tradução nossa do Francês).

255 Vide Calixto, 2011, p. 276.

semelhante por ser a partir do outro²⁵⁶. Por isso a luz é um símbolo tão importante nessa relação, pois ela estabelece uma relação de semelhança que transpassa o ser, que é semelhante porque é princípio, fundamento, porque é aquilo que dá vida e forma. Uma relação de metonímia, como chama Calixto, se fundamenta justamente por transcender a de metáfora, porque não indica uma relação de semelhança, mas sim de presença²⁵⁷.

O Princípio é princípio justamente porque se manifesta nas coisas sem ser igual a elas²⁵⁸. O que Dionísio nos ensina fundamentalmente sobre nossa relação com a divindade é que, enquanto seres limitados, não podemos sequer conceber plenamente essa divindade. Entretanto, isso não nos limita em sua conjectura, é justamente por sermos seres sensíveis e intelectuais que a sensibilidade é sempre nossa porta de entrada, nosso ponto de partida, tanto para as coisas materiais quanto para as transcendentais. O sensível não é um erro ou uma

256 Segundo Calixto: “[...] por um ponto de vista formal, a metáfora exige uma contiguidade mental, possibilitada pela apreensão de uma semelhança segundo a função, a cor, a forma... Sem essa contiguidade mental, a metáfora seria desprovida de sentido. A metonímia, por outro lado, não é fundada sob a semelhança. Ela consiste na inclusão de um significado sobre um componente semântico como ‘localizado em...’, ‘proveniente de...’, ‘fabricado de...’, etc. o que implica uma contiguidade real para fazer sentido. Por outro lado, porque fundado sobre a simples contiguidade mental, uma relação metafórica entre dois sentidos é totalmente contingente, enquanto que, no caso de uma relação metonímica, há um contingente real entre o sensível primário (o sensível - quando ele designa um objeto real) e o sentido secundário (o sensível quando ele designa Deus). Podemos já vislumbrar o duplo interesse de uma tal abordagem na perspectiva teológica dionisíaca onde o discurso, ao se voltar ao divino, tende a desvendar a inerência da criatura no Criador e descartar qualquer sentido do divino em si mesmo” (Calixto, 2011, p. 277. Tradução nossa do Francês).

257 Conforme afirma: “Com efeito, essa metáfora só é possível devido ao caráter metonímico do sensível onde a causa, que não é nada daquilo que ela produz, está, no entanto, presente em tudo aquilo que ela engendra. [...] A imagem do fogo é certamente uma metáfora, mas ela tira a sua qualidade metafórica do caráter metonímico de todo o sensível, que só existe realmente pela presença do princípio, que está além das contradições. É, portanto, essa presença real, universal e oculta no coração dos seres que torna possível o emprego da metáfora do fogo. Numa perspectiva dionisíaca, não existe nenhuma realidade criada, nem entre as mais humildes, nem nas mais disformes, na qual Deus não esteja presente. Deus está presente até na matéria, como o fogo está presente até no gelo, como dirá posteriormente João Escoto. É precisamente essa capacidade de receber e conter em si propriedades contrárias que faz do fogo uma metáfora privilegiada quando se trata de significar a presença providencial do divino” (Calixto, 2011, p. 279-280. Tradução nossa do Francês).

258 Vide Calixto, 2011, p. 283.

função dispensável, mas sim um princípio de conjectura²⁵⁹. Para nós, seres sensíveis, o sensível é indispensável como acesso ao divino.

É preciso saber ler os símbolos, olhar o sensível para além do puro objeto, ver nele um caminho para o Fundamento. Ele não se basta por si, se prender ao sensível é se prender a idolatria, mas um erro tão, ou mais, grave quanto o de se prender a ele é o de ignorá-lo²⁶⁰. E é justamente isso que o Gótico nos traz e que trabalhamos mais a fundo a partir do nosso terceiro capítulo.

A despeito das críticas tanto contemporâneas (como as do abade Bernardo de Clairvaux), quanto modernas (que ainda insistem em descrever Suger como um aficionado por objetos brilhantes, como se a profundidade do Gótico fosse apenas um acidente oportuno) o Gótico nos traz essa reflexão filosófica consumada em arte. Em St. Denis a sensibilidade é posta como alicerce diante do enigma imposto pela inefabilidade. A transcendência e a anagogia, são estimuladas através do arrebatamento estético. A arte é central, é o coração, mas não é o propósito definitivo, está lá como metonímia, como eixo para a contemplação daquilo que está por detrás, e, ao mesmo tempo, é parte dela. É a estética como ferramenta de conjectura sobre o Princípio.

A metafísica da luz corporificada no vitral nos dá a chave para esse entendimento. Uma luz que vem de fora e que, ao atravessar a superfície translúcida e colorida, se torna um com ela, se torna luz colorida. Ilumina o vidro e o da vida. Sem luz não há vitral, pois não há cor, mas sem vitral também não se colore a luz, é através dele que ela se faz visível. Não vemos a luz por si mesma, mas sim aquilo que ela ilumina, assim como não nos é possível contemplar o Princípio, contemplar as essências, o fundamento, mas sim aquilo a partir do qual ele se torna manifesto, o mundo sensível.

259 Segundo Calixto: “O caráter metonímico do sensível deve, portanto, ser interpretado como uma autolimitação do divino, não como excedente ou secundário, mas necessário para que a relação entre o divino e o humano possa estabelecer-se. Se é esse o caso, devemos reconhecer que no simbolismo dionísio a sensibilidade não é obstáculo para a manifestação divina, ela é, ao contrário, a condição de possibilidade: é graças à sensibilidade que a divindade transcendente se põem ao alcance da nossa natureza enquanto seres inteligíveis, mas também sensíveis. Devemos então reconhecer que o símbolo revela porque é sensível: a sensibilidade é um lugar de abertura ao mundo, ela se torna uma modalidade incontornável do desvelamento, a metonímia assume então um papel essencial. [...] se é pela sensibilidade que nós nos abrimos ao mundo, é igualmente pela sensibilidade que nós iniciamos nossa ascensão ao princípio” (Calixto, 2011, p. 281. Tradução nossa do Francês).

260 “É no inteligível que devemos buscar o sentido do sensível. A exposição do símbolo diante de olhos que perderam toda a familiaridade com o simbolismo permanece ineficaz e inoperante. Para ser eficaz, o símbolo deve ser desvelado. [...] Somente a alma consciente de sua incapacidade de ser preenchida unicamente pela sensibilidade pode se abrir ao simbolismo, pois o símbolo é uma porta de entrada para o sagrado” (Calixto, 2011, p. 282. Tradução nossa do Francês).

O Gótico é acima de tudo um tratado sobre a sensibilidade, o sensível como fundamento para a conjectura daquilo que gera o próprio mundo. Uma reflexão sobre a busca pelo Princípio, problema basilar para a filosofia, que remete desde seu nascimento formal na Grécia Antiga, desde Platão e sua busca pelas Formas. Não é de se espantar que seja a partir de filósofos neoplatônicos que Suger se inspira. O Gótico em St. Denis é profundamente filosófico desde sua raiz e foi isso que se buscou explorar na presente pesquisa.

Buscou-se ao longo do trabalho responder a questão central que nos guiava: Como arte e filosofia se relacionam no nascimento do Gótico? A partir de tudo o que foi apresentado ao longo do presente texto espera-se que esse questionamento (além dos demais que se ramificaram a partir desse) tenha sido satisfatoriamente respondido com a conclusão de que a filosofia neoplatônica de Dionísio Areopagita e João Escoto Erígena fundamenta a arte de St. Denis em seu início, desenvolvimento e fim. Início como sendo a fonte de inspiração, desenvolvimento como tendo em sua materialidade a expressão da teoria filosófica e fim como sendo também aquilo que justifica o trabalho realizado e a posterior análise sobre ele. Demonstramos como em St. Denis, filosofia e arte não são dois campos distintos que se cruzam esporadicamente, mas que se conciliam numa relação de influência, troca e inspiração. Reforçando a importância da análise estética sob o viés filosófico não só para compreender o mundo, mas também para inspirá-lo.

REFERÊNCIAS

OBRAS PRIMÁRIAS:

- AGOSTINHO. **A Trindade**. Tradução e introdução: Agostinho Belmonte; revisão e notas complementares: Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1995.
- AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução: Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1997.
- AGOSTINHO. **O Livre-arbítrio**. Tradução, organização, introdução e notas de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1995.
- BERNARDO DE CLARAVAL. Apologia para Guilherme, Abade. [ed. bilingue lat./port.] Apresentação, tradução e edição por Geraldo J.A. Coelho Dias. **Mediaevalia**: textos e estudos. Porto: Fundação Eng. Antonio de Almeida, v. 11-12 (1997), novembro, 2015. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/mediaevalia/article/view/900>. Acesso em: 20/01/2023
- IOHANNIS SCOTTI ERIVGENAE. **Periphyseon** (De Diuisione Naturae). Liber Secvndvs. [ed. bilíngue latim/inglês]. Edited by I. P. Sheldon-Williams. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1983.
- IOHANNIS SCOTTI ERIVGENAE. **Periphyseon** (De Diuisione Naturae). Liber Tertivs. [ed. bilíngue latim/inglês]. Edited by I. P. Sheldon-Williams. Dublin: The Dublin Institute for Advanced Studies, 1981.
- IOHANNIS SCOTTI ERIVGENAE. **Periphyseon** (De Diuisione Naturae). Liber Qvarts. [ed. bilíngue latim/inglês]. Edited by Édouard A. Jeuneau. English translation by John J. O'Meara. Dublin: The Dublin Institute for Advanced Studies, 1995.
- JEAN SCOT ÉRIGÈNE. **Periphyseon** (De la division de la nature). Livre I et II. Introduction, traduction et notes par Fancis Bertin. Paris: Presses Universitaires de France, 1995
- JEAN SCOT ÉRIGÈNE. **Periphyseon** (De la division de la nature). Livre V. Introduction, traduction et notes par Fancis Bertin. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.
- NICOLAU DE CUSA. **A Doua Ignorância (De Docta Ignorantia)**. Tradução: João Maria André. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003;
- NICOLAU DE CUSA. **A Visão de Deus (De Visione Dei)**. Tradução: João Maria André. 2ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998;
- PLATÃO. **A República**. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 5 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

- PLATÃO. **O Banquete**. Tradução, introdução e notas de Anderson de Paula Borges. Petrópolis: Vozes, 2017 (Coleção Vozes de Bolso)

- PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA. **A Hierarquia Celeste**. 1 ed. Campinas, SP: Ecclesiae, 2019;

- PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA. **Dos Nomes Divinos**. Introdução, tradução e notas: Bento Silva Santos. Prefácio de Marcos Martinho Santos. São Paulo: Attar, 2004;

- PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA. Pseudo Dionísio Areopagita: Teologia Mística [ed. bilingue grego/port.]. Versão do grego e estudo complementar por M.A.S. Carvalho. **Mediaevalia**: textos e estudos. Porto: Fundação Eng. Antonio de Almeida, v. 10 (1996), novembro, 2015. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/mediaevalia/issue/view/59>. Acesso em: 04/04/2022.

- SUGER. “De Rebus in administratione sua gestis” e “Libellus Alter De Consecratione Ecclesiae Sancti Dionysii”. In: **Abbot Suger: On the abbey church of st. Denis and its art treasures**. [ed. bilíngue latim/inglês] Tradução, edição e notas: Erwin Panofsky. Segunda edição: Gerda Panofsky-Soergel. 2 ed. New Jersey: Princeton University Press [Edição do Kindle], 1979.

OBRAS SECUNDÁRIAS:

- ADAN, Ernst. **Arquitectura Medieval II**. Lisboa: Editorial Verbo, 1970.

- AKANDE, Deyemi. Saint Denis: The Bishop, The Basilica, The Builder. **Society of Architectural Historians**, 2017. Disponível em: <https://www.sah.org/community/sah-blog/sah-blog/2017/06/27/saint-denis-the-bishop-the-basilica-the-builder>

- ALBERT, Marcel. **O Gótico no seu Apogeu**. Lisboa: Editorial Verbo, 1983.

- ANDRE, Edna; LEMOS, Sueli. **Arte Gótica**. Ilustração Marco Antonio Godoy. 1 ed. São Paulo: Instituto Callis, 2013.

- BEIERWALTES, Werner. **Eriugena. I fondamenti del suo pensiero**. Tradução: Enrico Peroli. Milão: Vita e Pensiero, 1998.

- BEZERRA, Cícero Cunha. Dionísio pseudo areopagita e o nada de Deus. **Griot: Revista de Filosofia**, v. 19, n. 3, 2019, pp. 294-304. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=576663977024> Acesso em 28/11/2021;

- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada Católica**. 99 ed. São Paulo: Editora Ave Maria: 2016.

- BRACONS, José. **Saber ver a Arte Gótica**. Tradução: Jamir Martins. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- CALIXTO, Pedro. Negation et connaissance categoriale chez Jean Scot Erigène. **Dissertatio**, Universidade Federal de Pelotas, Volume suplementar 10, p. 317-338, Dezembro, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/dissertatio/article/view/20220>, Acesso em 28/11/2021;
- CALIXTO, Pedro. “Symbolisme et métonymies du sensible au divin chez Denys l’Aréopagite”. **Revue des sciences philosophiques et théologiques**, v. 95, n. 2, 2011, pp. 275-286. DOI: <https://doi.org/10.3917/rspt.952.0275>. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2011-2-page-275.htm>. Acesso em: 03/03/2023.
- CASSIRER, Ernst. **Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento**. Tradução do alemão: João Azenha Junior; tradução do grego e do latim: Mario Eduardo Viaro. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CENTRE DES MONUMENTS NATIONAUX. **History of the monument**, 2018. Disponível em: <https://www.saint-denis-basilique.fr/en/Explore/History-of-the-monument>
- ECO, Umberto. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Tradução: Mário Sabino Filho. 2 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- ECO, Umberto. **História da Beleza**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004
- FOCILLON, Henri. **Arte do Ocidente: A Idade Média Românica e Gótica**. Tradução: José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1980.
- GOITIA, Fernando Chueca. **História Geral da Arte: Arquitetura II**. Espanha: Ediciones Del Prado, 1996.
- HEGEL, **Princípios da Filosofia do Direito**. Tradução: Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- LEBRUN, Gérard. Luz e Sombra em Platão. *In*: LEBRUN, Gérard. **A filosofia e sua história**. São Paulo: COSACNAIFY, 2006. p. 397-411.
- MARTIN, Henry. **L’art gothique**. Paris: Flammarion, 1930.
- MASON, Antony. **História da Arte Ocidental: da pré-história ao século 21**. Tradução: Adriana de Oliveira. São Paulo: Rideel, 2009;
- MIETHKE, Jürgen; RICHE, Pierre; *et al.* **Bernard de Clairvaux: Histoire, mentalités, spiritualité**. Oeuvres complètes I. 7 ed. Paris: Les Éditions du Cerf, 1992.
- NEVES, Tainah Moreira. **Espiritualidade e arquitetura: Suger e a edificação do Gótico**. Vitória, ES: EDUFES, 2020. Disponível em: <http://edufes.ufes.br/items/show/546>. Acesso em: 28/02/2023;

- PALUSINSKA, Anna. **Christian Neoplatonism: Denys, Eriugena and Gothic Cathedrals.** Academia: s.d. Disponível em: https://www.academia.edu/7700021/Christian_Neoplatonism_Denys_Eriugena_and_Gothic_Cathedrals_Denys_as_a_Source_of_Philosophy_and_Art_in_the_Middle_Ages. Acesso em: 09/11/2020;

- PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura Gótica e Escolástica:** sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média. Tradução: Wolf Hörnke; edição e posfácio de Thomas Frangenberg. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001

- PETERSON, Marianna Allen. **Introdução à Filosofia Medieval.** Fortaleza: Edições UFC, 1981.

- SIMSON, Otto Von. **A catedral Gótica:** origens da arquitectura gótica e o conceito medieval de ordem. Tradução: João Luiz Gomes. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

- VESCOVINI, Graziella Federici. “De la métaphysique de la lumière à la physique de la lumière dans la perspective des xiii^e et xiv^e siècles”. **Revue d'histoire des sciences**, v. 60, n. 1, 2007, pp. 101-118. DOI: <https://doi.org/10.3917/rhs.601.0101> Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-des-sciences-2007-1-page-101.htm>. Acesso em 28/11/2021;

- ZARNECKI, George. **Art of the medieval world:** architecture, sculpture, painting, the sacred arts. 3 ed. New York: Harry N. Abrams, 1975.