

E aqui ficamos?

Ainda não, pois podemos ir mais além. Podemos conceber o Ser puro, a Plenitude da perfeição de Ser, ao nível do ente mais perfeito que existe no Universo e, portanto, mais próximo da Plenitude – a pessoa humana. Se esta se define pela busca da Verdade e do Amor, em liberdade, a Plenitude do Ser há-de conceber-se como a Plenitude da Verdade, o Amor infinito e a Liberdade absoluta; Amor infinito, que se dá, sem perda, em Verdade, para ser conhecido; em liberdade, para ser amado; em religião ou religião, para ser adorado.

E o mal, o pecado e a morte?

O mal não está primariamente nas contingências físicas da corporeidade, cujo somatório é a morte; não está em ser criatura, vivendo a tragédia de ser e não ser, pecado original atribuído a Deus; o mal definitivo está somente, depois de embarcados na viagem do ser temporal, em não corresponder, em liberdade e amor, ao Amor e Liberdade originários, infinitos, únicos valores e bens gratificantes, salvadores do mal, para a pessoa humana, em busca da felicidade.

O Deus pessoal continuará inatingível, inefável, inominável, Transcendência infinita e, ao mesmo tempo, Imanência infinita, quer dizer, não ao modo da energia da matéria ou da força vital, mas do encontro pessoal, em conhecimento, amor e liberdade, que se deseja e procura, assintoticamente.

E aqui podemos ficar.

Por aqui podemos ir, envoltos em Mistério, mas sem contradição, lembrados da origem, mas ansiando pela Meta; com saudade infinda de um Futuro indizível, absoluto e beatificante.

ÂNGELO ALVES

Algumas questões de estética medieval

Quando deparamos com a produção estética contemporânea, desde meados do século XX, nos diferentes domínios de expressão e nos mais variados suportes discursivos, somos surpreendidos, na heterogeneidade das propostas, pelo experimentalismo mais ou menos radical, pelo constante estalar de paradigmas e linguagens, pela superação mais inesperada das fronteiras que parecem delimitar cada campo de intervenção artística.

Esses modelos ou anti-modelos, essa linguagem ou tentativa de superação de todas as linguagens, não são estranhos à lógica de fragmentação que parece dominar as sociedades pós-modernas, quer nas categorias mentais dominantes, quer nas tão desafiadoras e por vezes angustiantes formas de sociabilidade. Por outro lado, eles são a consequência natural da constante necessidade de renovação histórica das formas de expressão estética.

Assim, quando ocasionalmente colocamos par a par uma instalação plástica ou sonora, um sequência musical do mais puro serialismo, uma sessão de *action painting*, com uma iluminura da Bíblia ou o frontão de uma catedral gótica, parece estarmos não só perante discursos aparentemente incomunicáveis, mas face a universos mentais que nos seus mais íntimos recantos nada sugerem ter a partilhar.

Essa sensação de estranheza, de uma enorme distância histórica e psicológica, é tão compreensível quanto os elementos próprios de uma estética ou de um discurso medieval, se encontram praticamente excluídos dos nossos espaços e vivências quotidianos. Na melhor das hipóteses, confinados a algumas exposições efémeras, ou a locais de culto que se tornaram objecto de uma admiração quase arqueológica.

Concordemos ou não, o *gosto* estético da contemporaneidade é incomparavelmente mais receptivo de um discurso romântico ou impressionista, expressionista ou clássico, barroco ou renascentista do que de um discurso medieval. Se é que este termo tem um sentido unívoco e abrangente, se é que a *medievalidade estética* não está clara ou subtilmente presente nas estéticas posteriores ou circundantes, como no caso da sua relação com o romantismo, onde a contiguidade e a reapropriação é por demais evidente.

Não podemos, contudo, esconder uma evidência: antes da nova realidade filosófica e artística inaugurado pelo renascimento, antes mesmo da pujante e coerente arte gótica dos séculos XIII e XIV, abre-se um mundo de formas, cores, símbolos e conceitos, que nos atrai precisamente pela grande distância que dele nos separa. E essa distância que, em última instância, talvez radique na estranheza dos códigos expressivos e hermenêuticos, não deixa de nos sugerir a intuição de um mistério insondável, qual antecâmara de todos os conteúdos. Um mistério que parece tornar-se mais claro e decifrável à medida que caminhamos na *longa e estreladíssima noite* medieval, e nos aproximamos da aparente clareza do classicismo grego.

Os símbolos gravados na pedra dos mosteiros, as iluminuras entesouradas nas bibliotecas são para nós suportes tão alheios quanto uma estética que foi durante dez séculos espontaneamente confessional.

Ora simetricamente, a tão incessante busca contemporânea de novos códigos, de novos meios materiais, como que em busca de um grau zero da expressão, foi quase sempre acompanhada de uma recusa ou repúdio de uma eventual ligação entre o discurso estético e o discurso religioso.

E muitas correntes estéticas contemporâneas não deixam de encontrar uma certa unidade programática no seu devotado ateísmo. Aparentemente estaríamos perante uma mera circunstância de super-estrutura, mais uma etapa na evolução da busca que se esconde atrás das formas.

Mas na fascinante e labiríntica paisagem estética contemporânea, a busca artística raramente se vê acompanhada por uma busca do divino, ou mais genericamente do sagrado. E esse fecundíssimo par, a arte e o sagrado, que tornavam o discurso estético aberto ao mistério, e o discurso religioso rico em implicações expressivas, remeteu-se a um progressivo exílio moderno e pós-moderno, que parece tornar a arte excessivamente permeável ao utilitarismo e reducionismo antropológicos, e os discursos de matriz teológica ou metafísica retraídos perante a abertura ao mistério que uma riqueza expressiva sempre proporciona.

É essa distância no tempo, nos meios, e na expressão, essa intrínseca incomunicabilidade antropológica, que procuraremos discernir aqui. E tomando como objecto privilegiado de análise esse século charneira que foi o século XII. Paradoxalmente, século de grandes mediações e grandes rupturas.

Um dos mais notáveis historiadores da cultura medieval, o Pe. M.D.Chenu, sublinhava este duplo movimento, de evolução na tradição e de ruptura inovadora, que caracteriza o século XII, afirmando que ao nível das mentalidades “não se tratou nem de um *golpe de teatro* nem de um *começo absoluto*, mas antes de uma espécie de *nó numa imensa curva*”¹. Um nó, que hoje, consensualmente, se designa como *renascimento do século XII*.

Aqui, o termo renascimento sugere, por um lado, a função precursora em relação ao *risorgimento* do séc.XV, por outro, um autêntico renascimento, quer nos objectos, quer nos métodos de abordagem, face a categorias e dimensões do saber então adormecidas.

Assim, ao salientar os aspectos fundamentais podemos definir: uma nova e autónoma abordagem da Natureza, quer como *Physis* quer como conjunto de dados empíricos; um regresso ao direito romano como factor e elo civilizacional; um novo interesse pelo grego e pelo árabe; uma depuração do latim; um ressurgimento da medicina; o progresso das línguas e literaturas nacionais; uma sistematização da filosofia e da teologia anunciadora das grandes sínteses do séc.XIII; o declínio do arte românica e o nascimento da arte ogival, que dará origem décadas mais tarde à arte gótica.

E não podemos também deixar de inserir estes factos, num contexto civilizacional mais amplo onde se destacam a reforma monástica, particularmente em Cister e Cluny, o surgimento das ordens mendicantes como a Franciscana e a Dominicana, associadas ao crescimento e à prosperidade das cidades e das rotas comerciais, as cruzadas, a decadência da nobreza feudal e os primeiros passos das monarquias nacionais, e finalmente, o surgimento das escolas-catedrais, antecipando as universidades.

Sem dúvida, um imenso nó, onde colocaríamos o embrião da *Europa das Nações*, e dos seus grandes factores de identidade cultural, tal como existe ainda nos nossos dias, embora sob ventos de mudança.

¹ *Entretiens sur la renaissance du 12^{ème} siècle*, vv aa., sob a direcção de Maurice Gandillac e Edouard Jeuneau, ed. Mouton, Paris, 1968, p. 12.

Ora a produção e, sobretudo, a reflexão estética assimilaram e exprimiram estes movimentos, talvez mesmo estas contradições fecundas. A metamorfose das formas expressivas e a alteração do conteúdo dos valores, levou inevitavelmente filósofos e teólogos a reequacionar a questão estética central, pelo menos na sua formulação clássica: *o que é o Belo?*

Será pois essa questão que nos norteará, esse *nó*, dentro do *nó*, embora para dela nos aproximarmos tenhamos de partir de mais longe, interrogando-nos mesmo sobre o que permaneceu constante, a esse nível, desde o começo da medievalidade.

A partir dos séculos II e III, quando o cristianismo se começa a afirmar não só como a mais universal e radical mensagem profética e salvífica, mas também como uma cultura com identidade própria, dentro do espectro onde se afirmavam a cultura romana, a grega, a hebraica e mesmo as tradições Egípcia e Suméria, até finais do século XIV, quando se começam a consolidar os estados e a cultura moderna, podemos entrever grandes veios de civilização e cultura que permanecem.

Essas matrizes estruturantes e comuns a toda a cultura medieval, estiveram sempre presentes, qual condições arqueológicas, em todo o discurso estético. Destacaríamos quatro: a existência de uma língua comum, uma *mathesis universalis*, a língua latina; a certeza presente em todos os autores da revelação divina na Sagrada Escritura, logo de uma aferição possível de todos os saberes; a consciência de pertença a uma comunidade que não tendo hiatos na história, representa ela mesma a cultura dentro do espaço e tempo históricos, a Patrística Grega e Latina; finalmente, a consciência de que todo o saber culto se configura como *philosophia perennis* ou *theologia perennis*, onde o tempo aponta inevitavelmente para a eternidade, e onde a missão do saber, também do saber estético não é tanto inovar, mas sobretudo repetir, dando continuidade à tradição². Parfraseando a célebre metáfora de Bernardo de Chartres, o passado é sempre um *passado de gigantes*.

A estética do século doze, como geralmente acontecia na cultura medieval, não entra em ruptura com estes desígnios ou paradigmas. É-lhes contígua, e confere-lhes continuidade. E os seus modelos aperfeiçoam e concretizam os paradigmas genéricos, como uma esfera dentro de esferas.

² Sobre o assunto ver Umberto Eco, *Arte e Bellezza nell'estetica medievale*, ed. Strumenti Bompiani, Milano, 1987, p. 5ss.

Assim, no que a ela diz respeito, podemos distinguir três configurações fundamentais que lhe garantem identidade, que dão forma visível às matrizes atrás referidas, e que a definem como uma estética da proporção, uma estética transcendental e uma estética simbólica. Vejamos caso a caso.

Sabemos que a Sagrada Escritura foi sempre a referência inquestionável do saber medieval. Se tentássemos eleger uma passagem mais diretamente inspiradora da estética medieval, certamente recorreríamos ao livro da Sabedoria onde se lê: *Senhor dispuseste todas as coisas com medida, número e peso*³. E é na sequência deste pensamento que no século IV, quando a sabedoria escriturística adquire contornos de um saber especulativo, S. Gregório Nazianzeno traduzindo o optimismo cósmico dos capadóciós afirma: *O mundo é certamente louvável por cada uma e qual-quer das suas belezas, mas é muito mais louvável pela harmonia do conjunto e pela totalidade do universo*⁴.

Algumas décadas mais tarde Sto. Agostinho dará contornos mais exactos a esta concepção estética ao interrogar-se: *O que é a beleza de um corpo? É a proporção das partes acompanhada de uma certa suavidade da cor*⁵.

Será precisamente esta concepção que encontraremos plasmada em toda a pintura medieval, embora o que de mais relevante e abrangente nela encontramos é a ideia de que a proporção, a harmonia das partes e a simetria são condições indispensáveis para a existência e fruição do Belo.

E esses modelos estéticos atravessarão, de facto, toda a Idade Média, independentemente da transformação das configurações formais, das bases concretas em que se manifestam, de modo que os encontramos presentes desde os primórdios do românico até ao gótico mais tardio, dos baixos-relevos do século X à pintura do século XIV, da modulação do canto gregoriano à própria concepção das iluminuras⁶.

Ora do mesmo modo que é impossível desenraizar o pensamento medieval da sua vocação metafísica e cristã, também a noção de Belo ou de Beleza se reveste invariavelmente de uma conotação transcendental ou transcendente. E as noções de simetria, proporção e harmonia, à partida extensíveis a toda a criação, só podem ser entendidas enquanto emanção,

³ Livro da Sabedoria, XI, 20.

⁴ Discursos Teológicos, II.

⁵ Cartas, III.

⁶ Sobre o assunto ver Erwin Panofsky, *Architecture Gothique et Pensée Scolastique*, Les éditions de Minuit, col. Le sens commun, Paris, 1967, p. 50 ss.

concretização ou imitação desse Belo transcendente. Dionísio Pseudo-Areopagita exprime exemplarmente esta relação: *O Belo suprasubstancial designa-se Beleza por causa da beleza que provindo de si se alarga a todos os seres de acordo com a medida de cada um; essa (Beleza) que sendo a causa da harmonia e do esplendor de todas as coisas, lança sobre todos, como uma luz, as efusões da sua radiação emergente, e, por outro lado, atrai a si todas as coisas – daí que se chame Beleza – e recolhe, em si mesma, tudo em todos* ⁷.

Independentemente do tipo de relação transcendente/imanente, forma/substância ou essência/existência, que aliás distingue os diferentes autores, é comum a todos os pensadores medievais a convicção de que a beleza encontrada nos seres concretos provém, em última instância, da Beleza transcendente que, seja ela concebida como arquétipo ideal ou acto puro, é sempre uma emanção directa, uma manifestação imediata de Deus.

A beleza, colocada num plano de universalidade, traduz-se assim numa ordem e harmonia universal que assume frequentemente, e não só num plano metafórico, a configuração de uma polifonia, de um cântico infinito de louvor a Deus. Entre os inúmeros autores que se serviram desta imagem não podemos deixar de citar Guilherme d'Auverne: *Quando observamos a elegância e a magnificência do universo (...) encontramos que (...) este mesmo universo se assemelha a um belíssimo cântico, e as criaturas que, graças à sua variedade concordam entre si numa estupenda harmonia, constituem um concerto de maravilhoso júbilo* ⁸.

Esta associação da contemplação da beleza à fruição do júbilo da criação é invariavelmente acompanhada pela intuição estética da unidade da criação, da potencial comunhão de todos os seres em ordem à sua fonte comum: *“A beleza na sua estrutura profunda não se define pelas suas condições de materialidade. Realiza-se ao mais alto nível no mundo das ideias invisíveis, harmonizadas na simplicidade do Deus único: a beleza é a harmonia. Ora bem, a harmonia não é senão a redução do múltiplo no uno, do desigual no igual e do diverso no homogéneo, mediante a coadaptação e a consonância”* ⁹.

Proporção, simetria, unidade constituem pois a configuração visível, acessível às faculdades do homem, para que este contemple e usufrua, por aproximação, a Beleza divina.

⁷ Sobre os nomes divinos, IV, 7, 135.

⁸ Sobre a alma, V, 18.

⁹ Sobre a divisão da natureza, I.

O pensamento medieval, inspirado na filosofia grega, foi definindo e caracterizando, ao longo de dez séculos, as modalidades de articulação entre o belo sensível e o belo inteligível. Emanação, participação, exemplarismo e analogia serão talvez os modelos mais representativos deste esforço de ligar o visível ao invisível. E é também nesta diferenciação de modelos que se difractam os autores medievais: o emanatismo de Plotino e das primeiras formas de criacionismo cristão fortemente influenciada pelo neo-platonismo, o modelo da participação agostiniana distinguindo-se do platonismo pela sua teoria da rememoração, o exemplarismo de S. Boaventura, o analogismo-simbólico de Hugo e Ricardo de S. Victor, a analogia ontológica da escola de Chartres que, mais tarde, em S. Tomás de Aquino revistirá uma orientação quase oposta por via da influência aristotélica. O século doze, simultaneamente receptáculo da tradição e momento de viragem de mentalidades, foi espaço de confluência de todas estas tendências. Uma confluência nem sempre pacífica, pois diferentes tendências eram frequentemente expressão de diferentes posturas institucionais; uma confluência nem sempre homogénea, se compararmos por exemplo a vitalidade crescente do aristotelismo, com a residual presença do neo-platonismo.

No entanto, se uma modalidade de interpretação da realidade, uma categoria do pensamento, se manteve quase inalterável, na sua importância e universalidade, ao longo deste percurso secular, caracterizando-se no século doze, por uma inultrapassável consensualidade, ela foi a perspectiva simbólica.

Constitutivos de uma abordagem que excede a própria expressão linguística, o alegorismo e o simbolismo configuravam o olhar do homem medieval, letrado ou não, que na simples contemplação dos baixos-relevos, dos trípticos e dos vitrais das igrejas, das iluminuras dos livros sagrados, ou das maravilhas da natureza, conseguia extrair simultaneamente um ensinamento e uma emoção estética que o reconduzia ao mistério e à transcendência.

Utilizando a expressão de Umberto Eco, o “símbolo como aparição ou expressão reenvia-nos a uma realidade oculta, inexprimível por palavras (e muito menos por conceitos); intimamente contraditório, ele representa contudo uma espécie de revelação numinosa, de mensagem nunca consumada e nunca completamente exaurida” ¹⁰.

Estas características permitem à expressão simbólica operar um autêntico salto metafísico na consciência do leitor ou espectador, prescindindo

¹⁰ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 75.

das mediações dialécticas que encontramos em todas as formulações especulativas metafísicas independentemente da sua linhagem filosófica.

Ora este salto metafísico só acontece porque é inerente ao pensamento e à cosmovisão simbólicos a noção de que existe uma correspondência, consolidada em amplas relações de analogia, entre o universo sensível e o universo metafísico. E que, paralelamente, o sentido e os conteúdos dessa simbólica só são discerníveis a partir dessas redes de analogias que tecem o universo.

Hugo de S. Victor exprimia esta convicção exemplarmente afirmando: *As significações dos objectos visíveis são-nos propostas pelo significado dos objectos invisíveis, que nos ensinam através da vista de modo simbólico, ou seja, figurativo (...) pois a beleza das coisas visíveis que consiste na forma e na beleza visível, é imagem da beleza invisível*¹¹. Ao que Ricardo de S. Victor acrescentava, *“Todos os corpos visíveis apresentam uma semelhança (analogia) com um bem invisível*¹².

Evidentemente, não existe um só simbolismo, e mesmo na estética medieval, podemos encontrar diferentes morfologias e sintaxes simbólicas, diferenciadas pelas escolas de pensamento ou pelo próprio devir histórico. No entanto, algo é comum a todas elas estando indissociavelmente ligado à emoção estética que proporcionam: a ideia de uma ampla unidade universal, extensível a toda a criação, mas radicando em critérios e domínios de transcendência, assente num complexo sistema de correspondências e analogias, cuja infinitude e constante abertura de significação, encontra apenas no mistério o seu horizonte de sentido.

Creio que esta reflexão retrospectiva faz também sentido enquanto nos ajuda a repensar as bases e a expressão da própria estética contemporânea. E se nesta é praticamente impossível discernir um quadro de síntese, podemos talvez destacar algumas características que são opostos à estética medieval. Nesse sentido, podemos referir um fragmentarismo inerente à enorme multiplicidade de propostas e à ausência dessa busca de unidade na fruição da materialidade expressiva; um subjectivismo, distinto do subjectivismo renascentista ou romântico, mas que assenta na permanência e hipervalorização de uma estética de autor, oposta à prática medieval em que as obras de arte eram invariavelmente inseridas em âmbitos de produção e de fruição predominantemente colectivos; finalmente, o seu horizontalismo, ou seja, a prevalência atribuída à reflexão

¹¹ *Exposição sobre a hierarquia celeste*, P.L. 175, col. 978.

¹² *Benjamim Maior*, P.L. 196, col. 90.

sobre as linguagens e os meios expressivos, relegando para segundo plano a reflexão sobre a abertura de novos horizontes de sentido e de significação, muito menos aqueles que questionem ou expressem o sagrado.

A História nunca se repete, mas este breve incursão pela estética medieval, talvez nos permita a distanciação crítica para enriquecer a estética contemporânea com atributos que entretanto foi abandonando ou simplesmente esquecendo.

JOSÉ ACÁCIO CASTRO