

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

Eco, Umberto, 1932-

E22a Arte e beleza na estética medieval / Umberto Eco;
2ª ed. tradução de Mario Sabino Filho. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2012.

Tradução de: Arte e bellezza nell'estetica medievale
ISBN 978-85-01-08141-4

1. Estética medieval. I. Título.

09-2292 CDD: 111.85094
CDU: 111.85(4)

Título original em italiano:
ARTE E BELEZZA NELL' ESTETICA MEDIEVALE

Copyright © RCS Libri S. p. A . Milão
Bompiani 1987

Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução, armazenamento ou transmissão de partes deste livro através de quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito. Proibida a venda desta edição em Portugal e resto da Europa.

Texto revisado segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Direitos exclusivos de publicação em língua portuguesa para o Brasil adquiridos pela
EDITORA RECORD LTDA.
Rua Argentina 171 – 20921-380 Rio de Janeiro, RJ – Tel.: 2585-2000
que se reserva a propriedade literária desta tradução

Impresso no Brasil

ISBN 978-85-01-08141-4

Seja um leitor preferencial Record
Cadastre-se e receba informações sobre nossos
lançamentos e nossas promoções.

Atendimento e venda direta ao leitor
mdireto@record.com.br ou (21) 2585-2002



SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. A SENSIBILIDADE ESTÉTICA MEDIEVAL	17
2.1 Os interesses estéticos dos medievais	17
2.2 Os místicos	21
2.3 O colecionamento	34
2.4 Utilidade e beleza	40
3. O BELO COMO TRANSCENDENTAL	43
3.1 A visão estética do universo	43
3.2 Os transcendentais. Filipe, o Chanceler	47
3.3 Os comentários ao Pseudo Dionísio	50
3.4 Guilherme de Alverne e Roberto Grosseteste	53
3.5 A <i>Summa Fratris Alexandri</i> e São Boaventura	55
3.6 Alberto Magno	58

e Guilherme de Ockham, ao contrário, nos obriga a interpretar um pensamento denso de sutilezas formais que ainda põem à prova os lógicos do nosso tempo, isto não significa que Boécio fosse menos arguto que Duns Escoto, ainda que tenha vivido oito séculos antes dele.

A história que nos dispomos a seguir é complexa, é feita de permanências e de rupturas. Em boa parte é história de permanências, pois a Idade Média foi uma época de autores que se copiavam em cadeia sem citar-se — mesmo porque em uma época de cultura manuscrita, com os manuscritos dificilmente acessíveis, copiar era o único meio de fazer circular as ideias. Ninguém considerava isso um delito; de cópia em cópia, era frequente que não se soubesse mais qual a verdadeira paternidade de uma fórmula; no fim das contas, pensava-se que, se uma ideia era verdadeira, pertencia a todos.

Mas essa história tem também alguns golpes teatrais. Não apenas cenas barulhentas como o *cogito* cartesiano. Jacques Maritain observa que só com Descartes um pensador se apresenta como “um iniciante em absoluto” — e depois de Descartes todo pensador procurará surgir, por sua vez, num palco jamais pisado anteriormente. Os medievais não eram assim tão espetaculosos; pensavam que a originalidade fosse um pecado de orgulho (e, naquela época, ao se pôr em questão a tradição oficial, corriam-se alguns riscos, não só acadêmicos). No entanto (e revelamos isso só a quem ainda não sabia), eles também eram capazes de achados engenhosos e lances geniais.

A SENSIBILIDADE ESTÉTICA MEDIEVAL

2.1 Os interesses estéticos dos medievais

A Idade Média tirou da antiguidade clássica grande parte de seus problemas estéticos, mas conferiu a tais temas um novo significado, inserindo-os no sentimento do homem, do mundo e da divindade típicos da visão cristã. Extraiu da tradição bíblica e patrística outras categorias, mas empenhou-se em inseri-las nos quadros filosóficos propostos por uma nova consciência sistemática. Em consequência, sua especulação estética desenvolveu-se num plano de indiscutível originalidade. Todavia, temas, problemas e soluções poderiam ainda ser entendidos também como depósito verbalista, assumido à força de tradição, vazio de ressonâncias efetivas no ânimo tanto dos autores como dos leitores. Foi observado como, no fundo, ao falar de problemas estéticos e ao propor regras de produção artística, a antiguidade clássica tinha o olhar voltado para a natureza,

enquanto os medievais, ao tratar dos mesmos temas, tinham o olhar voltado para a antiguidade clássica; e, por um lado, toda a cultura medieval é, efetivamente, mais do que uma reflexão sobre a realidade, um comentário da tradição cultural.

Mas este aspecto não exaure a atitude crítica do homem medieval: ao lado do culto dos conceitos transmitidos como depósito de verdade e sabedoria, ao lado de um modo de ver a natureza como reflexo da transcendência, obstáculo e dilação, está viva na sensibilidade da época uma fresca solicitude para com a realidade sensível em todos os seus aspectos, compreendido o de sua fruição em termos estéticos.

Reconhecida a presença desta reatividade espontânea à beleza da natureza e das obras de arte (talvez solicitada por estímulos doutrinários, mas que vai além do fato aridamente livresco), temos a garantia de que, quando o filósofo medieval fala de beleza, não entende somente um conceito abstrato, mas se remete a experiências concretas.

É claro que na Idade Média existe uma concepção da beleza puramente inteligível, da harmonia moral, do esplendor metafísico, e que nós só podemos entender este modo de sentir se penetrarmos com muito amor na mentalidade e na sensibilidade daquela época. A propósito disto, Curtius (1948, 12.3) afirma que:

Quando a Escolástica fala da beleza, ela a entende como um atributo de Deus. A metafísica da beleza (por exemplo, Plotino) e a teoria da arte não têm nenhuma relação entre si. O homem "moderno" supervaloriza exageradamente a arte porque perdeu o sentido da beleza inteligível que possuíam o neoplatonismo e a Idade Média (...) Trata-se, aqui, de uma beleza da qual a estética não tem nenhuma ideia.

Porém, tais afirmativas não devem limitar em nada o nosso interesse acerca destas especulações. De fato, a experiência da beleza inteligível constituía, antes de tudo, uma realidade moral e psicológica para o homem da Idade Média, e a cultura da época não permaneceria suficientemente iluminada se nos descuidássemos deste fator; em segundo lugar, ampliando o interesse estético para o campo da beleza não sensível, os medievais elaboravam ao mesmo tempo, por analogia, por paralelos explícitos ou implícitos, uma série de opiniões a respeito do belo sensível, da beleza das coisas da natureza e da arte. O campo de interesse estético dos medievais era mais dilatado que o nosso, e sua atenção para a beleza das coisas era frequentemente estimulada pela consciência da beleza enquanto dado metafísico; mas também existia o gosto do homem comum, do artista e do amante das coisas de arte, vigorosamente voltado para os aspectos sensíveis. Os sistemas doutrinários procuravam justi-

ficar e dirigir este gosto, documentado de muitas maneiras, de modo que a atenção para o sensível não sobrepujasse jamais a tensão para o espiritual. Alcuíno admite que é mais fácil amar “os objetos de belo aspecto, os doces sabores, os sons suaves”, e assim por diante, do que amar a Deus (ver *De rhetorica*, in Halm 1863, p. 550). Mas se saborearmos estas coisas com a finalidade de melhor amar a Deus, então poderemos também secundar a inclinação para o *amor ornamentí*, para as igrejas suntuosas, para o *bel canto* e para a bela música.

Pensar na Idade Média como a época da negação moralista do belo sensível indica, além de um conhecimento superficial dos textos, uma incompreensão básica da mentalidade medieval. Justamente ao se observar a atitude manifestada pelos místicos e rigoristas frente a beleza, tem-se um exemplo clarificador. Os moralistas e os ascetas, em qualquer latitude, não são certamente indivíduos que não percebem o atrativo das alegrias terrenas; aliás, sentem tais solicitações em grau mais intenso que os outros e precisamente neste contraste entre a reatividade ao terrestre e a tensão para o sobrenatural funda-se o drama da disciplina ascética. Se esta disciplina atingir seu objetivo, o místico e o asceta encontrarão na paz dos sentidos sob controle a possibilidade de contemplar com olhos serenos as coisas do mundo; e poderão avaliá-las com uma indulgência que a febre da luta ascética lhes proíbia. Rigorismo e místi-

ca medieval nos oferecem numerosos exemplos destas duas atitudes psicológicas, e com eles uma série de documentos interessantíssimos sobre a sensibilidade estética corrente.

2.2 Os místicos

É conhecida a polêmica 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 Fouilloy 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 são negadas; aliás, é justamente combatida porque se reconhece seu atrativo irresistível, inconciliável com as exigências do lugar sagrado.

A propósito, Hugo de Fouilloy 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. Mas o *mira* manifesta um assenso indiscutível às qualidades estéticas do ornamento.

Bernardo nos confirma esta disposição de ânimo, estendida às belezas do mundo em geral, quando explica a que os monges renunciaram abandonando o mundo:

Nos vero qui iam de populo exivimus, qui mundi quaeque pretiosa ac speciosa pro Christo reliquimus, qui omnia pulchre lucentia, canore mulcentia, suave olentia, dulce sapientia, tactu placentia, cuncta denique oblectamenta corporea arbitrati sumus ut stercora...

Nós, monges, que estamos agora separados do povo, nós que abandonamos pelo Cristo todas as coisas preciosas e especiosas do mundo, nós, que, para alcançar o Cristo, julgamos esterco todas as coisas que resplandecem de beleza, que acariciam o ouvido com a doçura dos sons, que têm cheiro suave, que têm gosto doce, que agradam ao tato, e tudo aquilo, em suma, que acaricia o corpo...

(*Apologia ad Guillelmum abbatem*, PL 182, col. 914-915; tr. it. p. 209.)

Não há quem não repare, mesmo na ira da repulsa e no insulto final, um vivo sentimento das coisas refutadas e uma sombra de saudade. Mas há uma outra página da mesma *Apologia ad Guillelmum* que constitui um docu-

mento mais explícito de sensibilidade estética. Lançando-se contra os templos muito vastos e ricos demais de esculturas, São Bernardo fornece uma imagem da igreja estilo Cluny e da escultura românica que constitui um modelo de crítica descritiva; e, ao retratar o que reprova, demonstra o quão paradoxal era o desdém deste homem, que conseguia analisar com tanta sutileza as coisas que não queria ver. Primeiro é desenvolvida a polêmica contra a amplidão imoderada dos edifícios:

Omitto oratoriorum immensas altitudines, immoderatas longitudes, supervacuas latitudes, somptuosas depolitiones, curiosas depictiones quae dum orantium in se retorquent aspectum, impediunt et affectum, et mihi quodammodo repraesentant antiquum ritum Iudaeorum.

Omito as alturas imensas dos oratórios, os comprimentos desmensurados, as amplidões desproporcionais, os soberbos polimentos, as pinturas curiosas que, ao desviar para si os olhos dos que oram, impedem-lhes a devoção e, de certo modo, dão-me a impressão do antigo rito dos judeus.

(PL 182, col. 914; tr. it. pp. 207-209.)

Tantas riquezas não teriam sido dispostas para atrair outras e ajudar o afluxo de donativos às igrejas?

Auro tectis reliquiis signantur oculi, et loculi aperiuntur. Ostenditur pulcherrima forma sancti vel sanctae alicuius, et eo creditur sanctior, quo coloratior.

Os olhos são feridos pelas relíquias cobertas de ouro, enquanto das bolsas saem as moedas. Uma imagem belíssima de santo ou de santa é mostrada, e os santos são tidos como mais santos quanto mais vivamente são coloridos.

(PL 182, col. 915; tr. it. p. 210.)

O fato estético não é posto em discussão; é criticado, ao invés, o seu emprego em fins extraculturais, com propósitos inconfessáveis de lucro.

Currunt homines ad osculandum, invitantur ad donandum, et magis mirantur pulchra quam venerantur sacra.

A gente corre a beijar, é convidada a fazer donativos e mais admira o belo do que venera o sagrado.

(Ibidem.)

O ornamento distrai da prece. E então para que servem todas aquelas esculturas que se observam nos capitéis?

Ceterum in claustris, coram legentibus fratribus, quide facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? Quid feri leones? Quid monstruosi centauri? Quid semihomines? Quid maculosae tigrides? Quid milites pugnantes? Quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum apparet ubique varietas, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Proh Deo! Si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?

De resto, o que faz nos claustros, onde os frades estão lendo o Ofício, aquela ridícula monstruosidade, aquela espécie de estranha formosura deforme e deformidade formosa? O que estão a fazer ali os imundos macacos? Ou os ferozes leões? Ou os monstruosos centauros? Ou os semi-homens? Ou os manchados tigres? Ou os soldados na batalha? Ou os caçadores com as tubas? Podem-se ver muitos corpos sob uma única cabeça e, vice-versa, muitas cabeças sobre um único corpo. De um lado, discerne-se um quadrúpede com cauda de serpente, do outro, um peixe com cabeça de quadrúpede. Lá, uma besta tem o aspecto do cavalo

e atrás arrasta uma meia cabra; cá, um animal chifru-do tem o posterior de cavalo. Em suma, em toda parte aparece uma variedade tão grande e tão estranha de formas heterogêneas que se prova maior gáudio a ler os mármores que os códigos e a ocupar a jornada inteira admirando uma a uma estas imagens que meditando a lei de Deus. Oh, Senhor, se não nos envergonhamos destas criancices, por que, ao menos, não nos desagradam as despesas?

(PL 182, col. 915-916; tr. it. p. 213.)

Nesta página, como na citada anteriormente, podemos encontrar um alto exercício de belo estilo, segundo os ditames da época, com todo o *color rhetoricus* já recomendado por Sidônio Apolinário, a riqueza das *determinationes* e das hábeis contraposições. E também esta é uma atitude típica dos místicos; veja-se, por exemplo, São Pedro Damiano, que condena a poesia ou as artes plásticas com a oratória perfeita de um retórico consumado. O que não é de espantar, pois quase todos os pensadores medievais, místicos ou não, tiveram ao menos na juventude a sua estação poética, de Abelardo a São Bernardo, dos vitorinos a Santo Tomás e São Boaventura, produzindo muitas vezes simples exercícios de escola, amiúde exemplos entre os mais altos nos limites da poesia latina medieval, como é o caso do Ofício do Sacramento, de Santo Tomás.¹

Voltando aos rigoristas (já que é este exemplo-limite o que nos parece o mais convincente), eles parecem sempre polemizar sobre algo de que percebem todo o fascínio, positivo ou perigoso que se afigure. E encontram neste sentimento um precedente bem mais apaixonado e sincero no drama de Agostinho, o qual fala do dissídio do homem de fé que teme continuamente ser seduzido durante a prece pela beleza da música sacra (*Confess. X, 33*). Enquanto isto, Santo Tomás, com maior pacatez, volta à mesma preocupação quando desaconselha o uso litúrgico da música instrumental. Os instrumentos devem ser evitados justamente porque provocam um deleite de tal maneira intenso que desviam o ânimo do fiel da primitiva intenção da música sacra, que é realizada pelo canto. O canto move os ânimos à devoção, enquanto *musica instrumenta magis animum movent ad delectationem quam per ea formetur interius bona dispositio* (os instrumentos musicais mais incitam o ânimo ao prazer que às boas disposições interiores).² A repulsa é inspirada no reconhecimento de uma realidade estética danosa em tal sede, mas em si válida.

Obviamente a Idade Média mística, ao desconfiar da beleza exterior, refugiava-se na contemplação das Escrituras ou no gozo dos ritmos interiores da alma em estado de graça. E, a este propósito, falou-se de uma estética

socrática dos cistercienses, fundada na contemplação da beleza da alma:

O vere pulcherrima anima quam, etsi infirmum inhabitantem corpusculum, pulchritudo caelestis admittere non despexit, angelica sublimitas non reiecit, claritas divina non repulit!

Oh, alma, que és verdadeiramente a mais bela, mesmo habitando um frágil corpúsculo, a beleza celeste não se recusou a acolher-te junto a si, a sublime natureza angélica não te rejeitou, a luz divina não te repeliu!

(São Bernardo, *Sermones super cantica canticorum*, PL. 183, col. 901; também *Opera* I, p. 166.)

Os corpos dos mártires, horríveis à visão depois dos horrores do suplício, resplandecem de uma vívida beleza interior.

A contraposição entre beleza exterior e beleza interior é, efetivamente, tema recorrente em toda a época. Mas também aqui a fugacidade da beleza terrena é sempre percebida com um sentimento de melancolia, da qual a expressão mais comovida é talvez encontrável em Boécio, que no limiar da morte lamenta, na *Consolatio philosophiae* (III, 8), quanto é rápido o esplendor das feições exteriores, mais rápido e fugaz que as flores primaveris: *Formae vero nitor ut rapidus est, ut velox et vernalium florum mobilitate fugacior!* Variação estética do tema mora-

lista do *ubi sunt*, difundido em toda a Idade Média (onde estão os grandes de um tempo, as magníficas cidades, as riquezas dos orgulhosos, as obras dos poderosos?). Atrás da cena da dança macabra que celebra o triunfo da Morte, a Idade Média manifesta, a intervalos, o sentimento outonal da beleza que morre, e por mais que uma fé inabalável permita que se olhe com serena esperança a dança da irmã morte, resta sempre aquele véu de melancolia que, além da maneira retórica, transparece exemplarmente na villoniana *Ballade des dames du temps jadis*: “*Mais où sont le neiges d’antan?*”.³

Frente à beleza perecível, a única garantia é dada pela beleza interior que não morre; e, ao recorrer a essa beleza, a Idade Média opera, no fundo, uma espécie de recuperação do valor estético frente a morte. Se os homens possuísem os olhos de Linceu, diz Boécio, perceberiam quão torpe é a alma do belíssimo Alcebíades, que, pelo seu vigor, parece-lhes tão digno de admiração. Mas a esta manifestação de desconfiança (para reagir a ela Boécio refugiava-se em seguida na beleza das relações matemático-musicais) corresponde uma série de textos sobre a beleza da *recta anima in recto corpore*, da alma honesta que se difunde e manifesta por toda a figura exterior do cristão ideal:

Et revera etiam corporales genas alicujus ita grata videas venustate refertas, ut ipsa exterior facies intuentium animos reficere possit, et de interiori quam innuit cibare gratia.

E de fato tu vês que as faces de uma pessoa são tão cheias de graciosa beleza que o aspecto exterior pode reavivar os ânimos dos que as olham e pode alimentá-los da graça interior da qual ele é sinal.

(Gilberto de Hoyland, *Sermones in canticum salomonis* 25, PL 184, col. 125.)

E São Bernardo afirma:

Cum autem decoris huius claritas abundantius intima cordis repleverit, prodeat foras necesse est, tamquam lucerna latens sub modio, immo lux in tenebris lucens, latere nescia. Porro effulgentem et veluti quibusdam suis radiis erumpentem mentis simulacrum corpus excipit, et diffundit per membra et sensus, quatenus omnis inde reluceat actio, sermo, aspectus, incessus, risus, si tamen risus, mixtus gravitate et plenus honesti.

Em seguida, quando o esplendor desta magnificência preencheu mais abundantemente os recessos do coração, é necessário que este se mostre ao exterior, como uma lucerna escondida sob o alqueire; ou melhor, como uma luz incapaz de permanecer escondida nas trevas, reluzindo. Ademais, o corpo recebe o simulacro da mente, que brilha e quase irrompe com seus raios, e o difunde através dos próprios membros e sentidos até que resplandeça; por isso, toda ação, discurso, olhar, o porte e o modo de rir —

contanto que se trate de um riso misturado à dignidade e pleno de verecúndia.

(*Sermones super cantica canticorum*, PL 183, col. 1193; também *Opera* II, p. 314.)

Portanto, mesmo no auge de uma polêmica rigorista aparece também o sentimento da beleza do homem e da natureza. Mais ainda, em uma mística que superou o momento do ascetismo disciplinar para resolver-se em mística da inteligência e do amor serenado, na mística dos vitorinos a beleza natural aparece finalmente reconquistada em toda a sua positividade. Para Hugo de São Vítor, a contemplação intuitiva é uma característica da inteligência que não se exercita apenas no momento especificamente místico, mas também pode-se voltar para o mundo sensível; a contemplação é um *perspicax et liber animi contuitus in res perspiciendas* (um olhar livre e arguto do ânimo, voltado para o objeto a ser colhido) que se resolve em uma adesão deleitosa e exultante às coisas admiradas. O deleite estético provém, efetivamente, do fato de que o ânimo reconhece na matéria a harmonia de sua própria estrutura; e, se isto acontece no plano da *affectio imaginaria*, no estado mais livre da contemplação a inteligência pode voltar-se verdadeiramente para o espetáculo maravilhoso do mundo e das formas:

Aspice mundum et omnia quae in eo sunt; multa ibi specie pulchras et illecebrosos invenies... Habet aurum, habent lapides pretiosi fulgorem suum, habet decor carnis speciem, picta et vestes fucatae colorem.

Olha o mundo e todas as realidades existentes: há muitas coisas belas e agradáveis... O ouro e as pedras preciosas refulgem diversamente, a beleza do corpo humano tem muitos atrativos, os arrases de várias cores e as vestes resplandecentes têm seu fascínio.

(*Soliloquium de arrha animae*, PL 176, col. 951-952.)⁴

Afora, portanto, as discussões específicas sobre a natureza do belo, a Idade Média é cheia de interjeições admirativas; e são essas interjeições que garantem a adesão da sensibilidade ao discurso doutrinal. Buscá-las nos textos dos místicos, e não em outros lugares, parece-nos constituir uma espécie de prova dos nove. Um tema como o da beleza feminina, por exemplo, constitui para a Idade Média um repertório bastante utilizado. Quando Mateus de Vendôme, em sua *Ars versificatoria*, nos dá as regras para compor uma bela descrição de uma bela mulher, o fato nos impressiona pouquíssimo; trata-se, metade, de jogo retórico e erudito, de imitação clássica, e, quanto à outra metade, é lógico que entre os poetas estivesse disseminado um sentimento da natureza mais livre, como testemunha toda a poesia latina

medieval. Mas quando os escritores eclesiásticos comentam o *Cântico dos cânticos* e discutem a beleza da esposa, embora o discurso esteja voltado para o discernimento dos significados alegóricos do texto bíblico e das correspondências sobrenaturais de cada aspecto físico da menina *nigra sed formosa*, toda vez que o comentador descreve, com fins didáticos, o próprio ideal da beleza feminina, revela um sentimento espontâneo, imediato, casto mas terreno deste valor. E pensemos no elogio que Balduino de Canterbury faz aos cabelos femininos presos em trança, onde a referência alegórica não exclui um indubitável gosto pela moda corrente, uma descrição exata e convincente da beleza de tal penteado, e a explícita admissão do fim exclusivamente estético de tal uso (*Tractatus de beatitudinibus evangelicis*, PL 204, col. 481). Ou ainda no singular texto de Gilberto de Hoyland, que, com uma seriedade que só agora, a nós modernos, pode parecer temperada de uma certa malícia, define quais devam ser as justas proporções dos seios femininos para que resultem agradáveis. O ideal físico que dele emerge parece muito próximo às mulheres das miniaturas medievais, pelo estreito corpete que tende a comprimir e a realçar o seio:

Pulchra sunt enim ubera, quae paululum supereminet, et tument modice... quasi repressa, sed non depressa; leniter restricta, non fluitantia licenter.

propósitos de originalidade. Mas os dados tradicionais que ele recolhe e insere em seu sistema, à luz do contexto, ganham esta fisionomia. No fundo, podemos imaginar os sistemas escolásticos (e o tomista é, sem dúvida, o modelo mais completo e maduro de todos) como grandes cérebros eletrônicos *ante litteram*: uma vez reguladas todas as ligações, toda pergunta introduzida deve receber uma resposta conclusiva. Naturalmente, a resposta será conclusiva e satisfatória apenas no âmbito de uma lógica determinada e de um modo de entender as conexões do real: uma *summa* é um cérebro eletrônico que pensa *como medieval*. Todavia, pensa e responde mesmo quando seu autor não tem imediatamente presentes todas as implicações de um certo conceito. A tradição estética da Idade Média desenvolve uma série de temas como a concepção matemática do belo, a metafísica estética da luz, uma certa psicologia da visão e uma noção de forma como esplendor e causa de gozo. Seguindo estes temas em seu desenvolvimento, através de séculos de retomadas e discussões, poderemos entender melhor o grau de maturação que eles alcançaram no século XIII e como se inserem no âmbito do sistema (o tomista) que sintetiza seus problemas e soluções.

AS ESTÉTICAS DA PROPORÇÃO

4.1 A tradição clássica

De todas as definições da beleza, uma teve particular fortuna na Idade Média, e provinha de Santo Agostinho (*Epistula* 3, CSEL 34/1, p. 8): *Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium cum quadam coloris suavitate*. (O que é a beleza do corpo? É a proporção das partes acompanhada por uma certa doçura de colorido.) Esta fórmula reproduzia uma outra, quase análoga, de Cícero (*Corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo. Tusculanae* IV, 31, 31), a qual, por sua vez, sintetizava toda a tradição estoica, e clássica em geral, expressa pela diáde *chrôma kai symmetria*.

Mas o aspecto mais antigo e fundamentado de tais fórmulas era sempre o da *congruentia*, da proporção, do número, que, sem dúvida, originava-se dos pré-socráticos.¹ Através de Pitágoras, Platão, Aristóteles, esta concepção substancialmente quantitativa de beleza havia

aparecido recorrentemente no pensamento grego,² para se fixar de maneira exemplar — e em termos de praticidade operativa — no Cânon de Policleto e na exposição que dele havia feito sucessivamente Galeno (cf. Panofsky 1955, pp. 64 ss.; e Schlosser 1924, tr. it. pp. 65 ss.). Nascido como escrito técnico-prático e inserido em um veio de especulações pitagóricas, o Cânon tornou-se, gradativamente, documento de estética dogmática. O único fragmento que possuímos dele já contém uma afirmação teórica (“o belo surge, pouco a pouco, de muitos números”) e Galeno, ao sintetizar os conceitos de Cânon, diz que “a beleza não consiste nos elementos, mas na harmoniosa proporção das partes; de um dedo ao outro; de todos os dedos ao resto da mão... de cada parte à outra, como está escrito no Cânon de Policleto” (*Placita Hippocratis et Platonis* V, 3). Destes textos nasceu, portanto, o gosto por uma fórmula elementar e polivalente, por uma definição da beleza que exprima numericamente a perfeição formal, definição que, consentindo uma série de variáveis, seja, todavia, reconduzível ao princípio fundamental da *unidade na variedade*.

O outro autor através do qual a teoria das proporções transmite-se à Idade Média é Vitruvius, a quem se remetem tanto os teóricos quanto os tratadistas práticos, do século IX em diante, encontrando em seus textos não só os termos de *proportio* e *symmetria*, mas definições como:

*Ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio
o ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibus
separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus.*

Isto é, de “simetria, em toda obra, dos elementos de uma determinada parte e do todo”, e de “harmoniosa concordância dos elementos da obra e correspondência das partes separadas de uma determinada parte à imagem da figura inteira”.

(*De architectura* III, I; I, 2.)

No século XIII, Vicente de Beauvais, em seu *Speculum maius* (I,28,2), sintetizará a teoria vitruviana das proporções humanas, onde aparece o princípio de harmonia típico da concepção proporcional grega, segundo a qual as dimensões da coisa bela são determinadas uma em relação à outra (o rosto será uma décima parte do corpo etc.) e não reconduzidas separadamente a uma unidade numérica neutra (cf. Panofsky 1955, p. 66); uma proporcionalidade baseada em harmonias concretas e orgânicas, não em números abstratos.

4.2 A estética musical

Através de tais fontes a teoria das proporções chega à Idade Média. Na fronteira entre a antiguidade e os novos tempos estão Agostinho, que em vários momentos