



**TEMPLO ROMÂNICO:**  
IMPLICAÇÕES ESTÉTICAS DO PROCESSO DE  
CRISTIANIZAÇÃO DA FILOSOFIA CLÁSSICA

JULIA S. GOLLINO



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

**Dissertação de Mestrado**

**Templo românico: Implicações estéticas do processo de Cristianização da  
Filosofia Clássica**

**Júlia Santos Gollino**

Orientador: Professor Doutor Carlos Luciano Silva Coutinho

BRASÍLIA  
2021



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

**JULIA SANTOS GOLLINO**

## **Templo românico: Implicações estéticas do processo de Cristianização da Filosofia Clássica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília – PPG-FAU/UnB como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Teoria, História e Crítica

Orientador: Professor Doutor Carlos Luciano Silva Coutinho

BRASÍLIA  
2021



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

## AGRADECIMENTOS

Diante da feliz oportunidade de reconhecer formalmente todos aqueles que estiveram por perto e me ajudaram de alguma forma na conclusão desta Dissertação de mestrado, julgo fundamental expressar os meus sinceros agradecimentos.

Em primeiro lugar, sou grata pelo meu orientador, Prof. Dr. Carlos Luciano Silva Coutinho (Luciano Coutinho), pelo empenho e sentido prático com que sempre me instruiu neste trabalho e em todos aqueles que realizei durante as aulas do Mestrado. Além disso, ressalto sua sabedoria e enorme entusiasmo em ensinar, os quais foram influência muito positiva na minha formação.

Tomo as palavras do medievalista francês tão explorado ao longo deste trabalho, Jacques Le Goff, para demonstrar, assim como ele o fez, a sorte de ter um professor (orientador) excepcional que, embora não fosse um medievalista (ou um arquiteto), “[...] sabia contar, sabia interessar os alunos e tratar de maneira imparcial os assuntos mais delicados; não se contentava em descrever: dedicava-se a explicar” (LE GOFF, 2005, p. 13, Prólogo).

Desejo igualmente agradecer às amigas “estetas”, colegas do grupo de pesquisa ‘Arquitetura e *Psyche*’, com quem contei para conversas amigáveis e motivadoras. Um agradecimento especial à Cláudia Afonso, ao Eurípedes Neto, pessoas que me acompanharam desde o início e com quem partilhei conhecimentos preciosos para minha vida pessoal e profissional. Talvez não imaginem a importância que tiveram em me receber de maneira amável.

Dedico esse título de Mestre, assim como todas as horas despendidas em sua produção, à minha família, por aceitar e me apoiar nessa importante decisão, mesmo quando menos compreendiam, fazendo inúmeros sacrifícios para que eu pudesse hoje concluir esta etapa. Devo ainda ao meu namorado, Tiago, pela paciência, compreensão, carinho e amor que foram fundamentais em um momento atribulado como a pandemia, assim como às minhas amigas, pelo incentivo. A vocês, com todo amor e com a certeza de que estarão presentes em todas as minhas próximas conquistas.



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

## RESUMO

A presente Dissertação se coloca em defesa da grande arquitetura e de seu potencial de recriar realidades humanas, problematizando o caráter condicionante, e por vezes, limitante da religião cristã em relação às interpretações de arte e arquitetura. Para tanto, é produzida uma revisão do contexto artístico da Alta Idade Média, de modo a expressar as implicações estéticas do processo de cristianização da filosofia clássica. Resguardada a qualidade estética artística do estilo românico, é pressuposto um processo gradual de superação dos discursos teológico e filosófico pela estética, pois, ainda que esta sirva a resoluções teológico-filosóficas, não depende delas para se sustentar, desempenhando efeitos na *psyche* humana à medida que admite novos contextos. Nesse sentido, ao perpassar a confluência do homem com o espaço, este trabalho evidencia o raciocínio estético como instrumento de liberdade, demonstrando que uma reeducação estética se torna uma operação significativa diante de qualquer sistema de pensamento que implique um “aprisionamento” da *psyche* humana, voltando-se tanto ao sujeito fruidor, quanto ao arquiteto enquanto agente produtor do espaço.

### **Palavras-chave:**

Filosofia Clássica; Cristianismo; estética medieval; arquitetura românica

## ABSTRACT

The present dissertation stands in defense of great architecture and its potential to recreate human realities, problematizing the conditioning, and sometimes, limiting character of the Christian religion in relation to the interpretations of art and architecture. To this end, a review of the artistic context of the High Middle Ages is produced, in order to express the aesthetic implications of the Christianization process of classical philosophy. While preserving the aesthetic artistic quality of the Romanesque style, a gradual process of overcoming the theological and philosophical discourses by aesthetics is presupposed, for, even though aesthetics serves theological-philosophical resolutions, it does not depend on them for its sustenance, performing effects on the human *psyche* as it admits new contexts. In this sense, by going through the confluence of man with space, this work highlights the aesthetic reasoning as an instrument of freedom, demonstrating that an aesthetic re-education becomes a significant operation before any system of thought that implies an "imprisonment" of the human *psyche*, focusing both on the subject that enjoys it and on the architect as a space-producing agent.

### **Keywords:**

Classical Philosophy; Christianity; medieval aesthetics; romanesque architecture



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Planta esquemática. Casa-Igreja, Dura Europos, Síria.....	<b>84</b>
<b>Figura 2:</b> Relíquia cristã. Túmulo de Santiago Maior. Santiago de Compostela, Espanha.....	<b>88</b>
<b>Figura 3:</b> Portal Oeste om caráter didático-religioso. Catedral de São Lázaro. Autun, França.....	<b>91</b>
<b>Figura 4:</b> Contexto Urbano. Implantação da Catedral de Santiago de Compostela, Espanha.....	<b>93</b>
<b>Figura 5:</b> Estrutura em madeira. Basílica de Santa Maria de Cosmedin, Itália, Roma.....	<b>97</b>
<b>Figura 6:</b> Planta em cruz latina de três naves. Catedral de Speyer. Speyer, Alemanha.....	<b>100</b>
<b>Figura 7:</b> Planta em cruz latina de três naves. Catedral de Speyer. Speyer, Alemanha.....	<b>100</b>
<b>Figura 8:</b> Cruzeiros nos pés e na cabeceira do templo. Basílica de São Miguel. Hildesheim.....	<b>101</b>
<b>Figura 9:</b> Cruzeiros nos pés e na cabeceira do templo. Basílica de São Miguel. Hildesheim.....	<b>101</b>
<b>Figura 10:</b> Átrio e arcadas anteriores. Basílica de Santo Ambrósio. Milão, Itália.....	<b>102</b>
<b>Figura 11:</b> Átrio e arcadas anteriores. Basílica de Santo Ambrósio. Milão, Itália.....	<b>102</b>
<b>Figura 12:</b> Planta circular. Estrutura central. Igreja de Santa Constança. Roma, Itália.....	<b>103</b>
<b>Figura 13:</b> Planta circular. Estrutura central. Igreja de Santa Constança. Roma, Itália.....	<b>103</b>
<b>Figura 14:</b> Planta octogonal. Estrutura radial. Basílica São Vital, Ravena, Itália.....	<b>104</b>
<b>Figura 15:</b> Planta octogonal. Estrutura radial. Basílica São Vital, Ravena, Itália.....	<b>104</b>
<b>Figura 16:</b> Disposição modular dos suportes. Interior da Catedral de Santiago de Compostela.....	<b>106</b>
<b>Figura 17:</b> Disposição dos suportes. Interior da Catedral de Santiago de Compostela.....	<b>106</b>
<b>Figura 18:</b> “Evolução” do paradigma românico. Centralidade. Esquema planimétrico.....	<b>110</b>
<b>Figura 19:</b> “Evolução” do paradigma românico e gótico. Longitudinalidade. Esquema planimétrico.....	<b>110</b>
<b>Figura 20:</b> Horizontalidade. Longitudinalidade. Basílica Santa Sabina. Roma, Itália.....	<b>111</b>
<b>Figura 21:</b> Horizontalidade. Longitudinalidade. Basílica Santa Sabina. Roma, Itália.....	<b>111</b>
<b>Figura 22:</b> Nave central. Panteão. Itália, Roma.....	<b>113</b>
<b>Figura 23:</b> Nave central. Panteão. Itália, Roma.....	<b>113</b>
<b>Figura 24:</b> Suporte Livre. Pilares e colunas. Interior da Catedral de Santiago de Compostela.....	<b>117</b>
<b>Figura 25:</b> Arcadas, pilares e colunas. Interior da Catedral de Santiago de Compostela, Espanha.....	<b>118</b>
<b>Figura 26:</b> Alternância dos suportes. Sistema “A a A a”. Catedral de Modena. Modena, Itália.....	<b>119</b>
<b>Figura 27:</b> Disposição dos suportes. Sistema “A A A A”. Catedral de Santiago de Compostela.....	<b>120</b>
<b>Figura 28:</b> Expressão artística. Exterior da Basílica Santa Maria Madalena, Vézelay, França.....	<b>121</b>



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

<b>Figura 29:</b> Rítmica construtiva. Interior da Basílica Santa Maria Madalena. Vézelay, França.....	122
<b>Figura 30:</b> Nave principal. Espaço interno pouco iluminado. Abadia de Sainte-Foy. Conques.....	123
<b>Figura 31:</b> Eixo longitudinal. Basílica Santa Sofia, Istambul, Turquia.....	127
<b>Figura 32:</b> Eixo longitudinal. Basílica Santa Sofia, Istambul, Turquia.....	127
<b>Figura 33:</b> Torres sineiras. Verticalização da construção. Abadia de Sainte-Foy. Conques, França..	131
<b>Figura 34:</b> Torres sineiras. Verticalização da construção. Abadia de Sainte-Foy. Conques, França..	132
<b>Figura 35:</b> Escultura carolíngia. Baixo relevo em marfim. Aparição de Cristo a seus apóstolos.....	135
<b>Figura 36:</b> Arcada cega ou “banda lombarda”. Fachada da Catedral de Speyer. Speyer, Alemanha..	136
<b>Figura 37:</b> Adequação da planta ao programa. Deambulatório. Basílica de São Miguel, Saxónia.....	137
<b>Figura 38:</b> Adequação da planta ao programa. Deambulatório. Basílica de São Miguel, Saxónia.....	137
<b>Figura 39:</b> Planta de base poligonal. Nove vãos internos. Capela Palatina. Aachen, Alemanha.....	140
<b>Figura 40:</b> Planta de base poligonal. Vãos internos. Capela Palatina. Aachen, Alemanha.....	140
<b>Figura 41:</b> Complexidade compositiva expressa na fachada da Capela Palatina. Aachen.....	142
<b>Figura 42:</b> Fachada Palácio Real, Amsterdã, Países Baixos.....	162
<b>Figura 43:</b> Processo construtivo. Representação esquemática. Basílica Saint-Sernin, Toulouse.....	168
<b>Figura 44:</b> Vista aérea. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França.....	173
<b>Figura 45:</b> Estudo de implantação. Antigo claustro de Saint-Sernin e praça Saint-Raymond.....	174
<b>Figura 46:</b> Implantação. Praça e estacionamento no entorno da Basílica Saint-Sernin, Toulouse.....	174
<b>Figura 47:</b> Campanário da Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França.....	176
<b>Figura 48:</b> Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França.....	177
<b>Figura 49:</b> Catedral de Chartres, Chartres, França.....	177
<b>Figura 50:</b> Fachada principal da Catedral de Siracusa. Siracusa, Itália.....	183
<b>Figura 51:</b> Rigidez e sobriedade românica. Fachada Oeste. Basílica Saint-Sernin. Toulouse.....	184
<b>Figura 52:</b> Mísulas com motivos animais e vegetais. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França.....	185
<b>Figura 53:</b> Ornamentação exterior. Portal dos Condes. Fachada Sul. Basílica Saint-Sernin.....	185
<b>Figura 54:</b> Rendilhado e mísulas em pedra. Figuras humanas e animais. Basílica Saint-Sernin.....	186
<b>Figura 55:</b> Portão Miègeville. Escultura românica. Acesso à Basílica Saint-Sernin. Toulouse.....	187
<b>Figura 56:</b> Portão Miègeville. Tímpano românico. Ascensão de Cristo. Basílica Saint-Sernin.....	188
<b>Figura 57:</b> Demarcação externa de baias ou vãos internos. Basílica Saint-Sernin. Toulouse.....	189
<b>Figura 58:</b> Demarcação externa. Aberturas e contrafortes. Basílica Saint-Sernin. Toulouse.....	189



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

<b>Figura 59:</b> Elevação Oeste. Escalonamento. Justaposição de planos. Basílica Saint-Sernin. França.	<b>191</b>
<b>Figura 60:</b> Elevações Oeste e Leste. Justaposição de planos. Escalonamento. Basílica Saint-Sernin	<b>191</b>
<b>Figura 61:</b> Contrafortes e aberturas. Fachada Norte. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França.....	<b>192</b>
<b>Figura 62:</b> Contrafortes e aberturas. Fachada Norte. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França.....	<b>192</b>
<b>Figura 63:</b> Relíquias. Bustos. Nave colateral externa. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França.....	<b>193</b>
<b>Figura 64:</b> Maciço ocidental. Fachada Oeste. Acesso principal da Basílica Saint-Sernin. França.....	<b>198</b>
<b>Figura 65:</b> Contrafortes e aberturas. Fachada Oeste. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França.....	<b>198</b>
<b>Figura 66:</b> Vista Noroeste. Fachada oeste assimétrica. Torre única. Basílica Saint-Sernin. França...	<b>199</b>
<b>Figura 67:</b> Vista Noroeste. Fachada oeste simétrica. Torres incompletas. Basílica Saint-Sernin.....	<b>199</b>
<b>Figura 68:</b> Estruturação em tramos. Nave principal e naves laterais. Basílica Saint-Sernin.....	<b>211</b>
<b>Figura 69:</b> Seção transversal. Nave central e naves laterais. Basílica Saint-Sernin, Toulouse.....	<b>211</b>
<b>Figura 70:</b> Nave principal e naves laterais. Arcos e abóbadas. Basílica Saint-Sernin. Toulouse.....	<b>213</b>
<b>Figura 71:</b> Nave principal e naves laterais. Arcos e abóbadas. Basílica Saint-Sernin. Toulouse.....	<b>213</b>
<b>Figura 72:</b> Abóbada de berço e arcos romanos. Nave central. Basílica Saint-Sernin, Toulouse.....	<b>214</b>
<b>Figura 73:</b> Abóbada de aresta. Nave colateral externa. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França.....	<b>214</b>
<b>Figura 75:</b> Homogeneidade material. Pavimento contínuo. Nave central. Basílica Saint-Sernin.....	<b>217</b>
<b>Figura 76:</b> Homogeneidade material. Pavimento contínuo. Deambulatório. Basílica Saint-Sernin...	<b>217</b>
<b>Figura 77:</b> Padronagem geométrica no coro. Baias dos cônegos. Basílica Saint-Sernin. França.....	<b>218</b>
<b>Figura 78:</b> Padronagem geométrica no cruzeiro. Mesa do altar. Basílica Saint-Sernin. França.....	<b>219</b>
<b>Figura 79:</b> Arcos romanos. Baias ou vãos correspondentes. Basílica Saint-Sernin. Toulouse.....	<b>220</b>
<b>Figura 80:</b> Pilares compostos. Colunas engastadas. Naves colaterais. Basílica Saint-Sernin.....	<b>221</b>
<b>Figura 81:</b> Pilares compostos. Colunas engastadas. Naves colaterais. Basílica Saint-Sernin.....	<b>222</b>
<b>Figura 82:</b> Nave central. Arcos romanos e trifório. Percurso interno da Basílica Saint-Sernin.....	<b>223</b>
<b>Figura 83:</b> Nave central. Arcos romanos e trifório. Catedral de Santiago de Compostela, Espanha.....	<b>223</b>
<b>Figura 84:</b> Trifório com arcadas gêmeas. Abóbada de berço. Basílica Saint-Sernin. Toulouse.....	<b>227</b>
<b>Figura 85:</b> Trifório e arcos romanos. Capiteis historiados. Basílica Saint-Sernin. Toulouse.....	<b>227</b>
<b>Figura 86:</b> Vista Interna. Sentido Leste-Oeste. Maciço ocidental. Basílica Saint-Sernin. França.....	<b>229</b>
<b>Figura 87:</b> Rosácea. Vista Interna. Maciço ocidental. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França.....	<b>230</b>
<b>Figura 88:</b> Pilares reforçados. Cruzeiro. Sustentação torre sineira. Basílica Saint-Sernin. França.....	<b>232</b>
<b>Figura 89:</b> Aberturas na abside. Luz natural. Iluminação focal. Basílica Saint-Sernin. França.....	<b>232</b>





UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

<b>Figura 90:</b> Capelas. Braço sul do transepto. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França.....	<b>234</b>
<b>Figura 91:</b> Capelas. Braço norte do transepto. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França.....	<b>234</b>
<b>Figura 92:</b> Corredor de acesso às relíquias. Deambulatório. Basílica Saint-Sernin. Toulouse.....	<b>236</b>
<b>Figura 93:</b> Corredor de acesso às relíquias. Deambulatório. Basílica Saint-Sernin. Toulouse.....	<b>236</b>
<b>Figura 94:</b> Deambulatório. Capelas radiantes. Fachada Leste. Basílica Saint-Sernin. Toulouse.....	<b>238</b>
<b>Figura 95:</b> Deambulatório. Capelas radiantes. Fachada Leste. Basílica Saint-Sernin. Toulouse.....	<b>238</b>
<b>Figura 96:</b> Afrescos, mosaicos e esculturas. Abside. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França.....	<b>240</b>
<b>Figura 97:</b> Afrescos, mosaicos e esculturas. Abside. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França.....	<b>241</b>
<b>Figura 98:</b> Afresco. Cordeiro de Deus. Braço norte do transepto. Basílica Saint-Sernin. França.....	<b>243</b>
<b>Figura 99:</b> Horizontalidade e movimento. Caráter pictórico. Basílica Saint-Sernin. Toulouse.....	<b>246</b>
<b>Figura 100:</b> Abóbada de berço. Trifório com arcadas gêmeas. Afrescos. Basílica Saint-Sernin.....	<b>247</b>



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>01</b>
------------------------	-----------

### **PARTE I: Percepção Cristã da Filosofia Clássica**

#### **CAPÍTULO I: A Alta Idade Média**

1. Breve contexto histórico.....	11
2. As bases do Cristianismo.....	20

#### **CAPÍTULO II: O pensamento de Agostinho e suas inferências (neo)platônicas**

1. Noções teológico-filosóficas.....	29
2. Metáfora platônica e a progressiva ascensão ao inteligível.....	46
3. A percepção da Verdade em Agostinho.....	54
3.1 Ascensão estética: O conceito agostiniano de Beleza.....	56

#### **CAPÍTULO III: Confluências teóricas**

1. Paralelismo entre Platão e Agostinho.....	65
1.1 Implicações do processo de cristianização da Filosofia Clássica.....	77

### **PARTE II: A Conjuntura Românica**

<b>CAPÍTULO I: Concepções estilísticas primordiais.....</b>	<b>81</b>
---	-----------

#### **CAPÍTULO II: Estilo românico**

1. Aspectos estilísticos fundamentais.....	95
1.1 Influências diretas.....	125

<b>CAPÍTULO III: O caráter metodológico da imagem medieval.....</b>	<b>144</b>
---	------------

### **PARTE III: Percepção Estética da Arquitetura Românica**

#### **CAPÍTULO I: Parâmetros estéticos segundo Heinrich Wölfflin**

1. Teoria estética moderna: Os “conceitos fundamentais” de Heinrich Wölfflin.....	156
2. Exercício estético nas bases de Heinrich Wölfflin.....	164
2.1 Apresentação do arquétipo românico: Basílica Saint-Sernin de Toulouse.....	165

#### **CAPÍTULO II: Aplicação do conceito: O “não-pictórico” no templo românico**

1. Fundamentação teórica.....	169
2. Exposição analítica.....	179

#### **CAPÍTULO III: Aplicação do conceito: O “pictórico” no templo românico**

1. Fundamentação teórica.....	202
2. Exposição analítica.....	209
3. Proposição estética: Inversão do “céu” românico.....	243

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>255</b>
----------------------------------	------------

<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E OBRAS CONSULTADAS.....</b>	<b>262</b>
--	------------



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

“Eu gostaria de contribuir para que se amasse essa arte grandiosa, de concorrer para salvar o que ainda resta intacto, de reservar para nossos filhos a grande lição desse passado que o presente desconhece. Com esse desejo, tento despertar os espíritos e os corações para a compreensão e para o amor. Mas não posso dizer tudo. Vocês têm de ir ver”.

(RODIN, 2002, p. 5)



## INTRODUÇÃO

A questão que se coloca, neste trabalho, perpassa o entendimento da maneira como o que é encontrado no mundo cruza os “limites” do externo para o interno, esteticamente, do mundo das coisas para o mundo da mente e, teologicamente, do mundo das coisas para a alma, pois independentemente de quão tênue se apresenta o “limite” que divide o mundo externo do interno, das interposições e influências que um exerce sobre o outro, é certo que há uma diferença perceptível entre os dois. Com a intenção de problematizar ainda mais esse “limite” já tênue, esta Dissertação se fundamenta na proposição de uma experiência de pensamento que faça emergir contradições e ambiguidades da tensão filosófica presente na significação dos espaços religiosos cristãos.

Assim, são consideradas as dimensões que se aplicam à relação entre o ser e a coisa que se frui, com o intuito de definir uma abordagem estética, envolvendo o espaço sagrado cristão de templos medievais, utilizando-se de concepções acerca da percepção psíquica da realidade, uma vez que a visão humana permite o contato com as manifestações perceptíveis, levando à reflexão sobre a natureza de tudo o que se vê.

Diante de inquietações acerca da possibilidade de teorizar a percepção do espaço e estudar a arquitetura sob uma perspectiva estético-filosófica, são lançados questionamentos em relação ao modo como a arte e a arquitetura cristãs são admitidas pela história, de modo a explorar como o discurso teológico na Idade Média gera, em diálogo com as mais variadas técnicas arquitetônicas, um estilo capaz de suscitar, em seus observadores, tanto a percepção sacro-cristã quanto a percepção artística.

A temática se coloca em tom crítico, em resposta a posicionamentos assertivos que se voltam tanto para a exaltação arbitrária da arte religiosa, constatando qualidade artística em toda e qualquer manifestação de arte vinculada à religião cristã, quanto para a condenação da mesma, refletindo a dessacralização e o desencantamento do mundo, sem, no entanto, antever uma satisfatória leitura estética.

Logo, a fim de ilustrar essa argumentação é reconhecido o potencial artístico da Idade Média, em especial da produção românica, levantando um ideal de autonomia da arte, isto é, uma noção de superação do discurso teológico que lhe é atribuído, de modo a incutir, paralelamente, a necessidade de um aprimoramento do olhar e a importância de uma (re)educação estética da humanidade.



Tratar de educação da humanidade, nesse sentido, não significa a imposição de qualquer tipo de verdade para a formação, pois esta não pressupõe “[...] possibilidade única de sensibilizar a humanidade para uma formatação específica” (L. Coutinho, 2021, p. 9), mas implica antes um “despertar” da capacidade humana de (re)criar seu próprio espaço e, por conseguinte, sua própria existência.

A evidência de que há uma superação do discurso cristão pela arte e pela arquitetura se dá, sobretudo, em função da manutenção do templo românico ao longo do tempo, pois, enquanto resolução estética, o templo dialoga tanto com a teologia, quanto com a filosofia, extrapolando-as, permanecendo na história como um expoente estimado, que ainda é contemplado tanto pelo cristão quanto pelo não cristão.

Em diferentes graus, com maior ou menor simpatia, o homem ocidental procurou discutir e analisar o período medieval, seja para criticá-lo, julgando-o obscuro e improdutivo, seja para resgatar seus aspectos positivos, afinal, como pondera Umberto Eco, “Não se sonha com a Idade Média porque seja o passado, porque a cultura ocidental tem uma infinidade de passados [...]. Mas acontece que, e já foi dito, a Idade Média representa o crisol<sup>1</sup> da Europa e da civilização moderna” (ECO, 1989, p.78). A partir dessa colocação, o autor fomenta a reflexão sobre esse período, acreditando se tratar de um período rico em nuances e particularidades, especialmente no que concerne ao domínio da arte.

Apesar de Eco aludir à importância de penetrar a mentalidade e sensibilidade da Idade Média para compreender a beleza puramente inteligível, a harmonia moral e o esplendor metafísico, pouco se fala do estilo românico. Em geral, a literatura especializada tradicional o encara como um período de transição entre correntes artísticas significativas, quando não o apresenta como uma interrupção na lógica ‘evolutiva’ da produção artística do homem.

Porém, contrariando essa perspectiva, é resguardada aqui a grandeza do estilo românico oferecida pelos arquitetos às obras arquitetônicas com qualidade estética, pois, na medida em que parecem reduzir a obra arquitetônica às amarras das concepções teológicas, eles criam estilos que guardam uma forma estética capaz de superar as próprias amarras, permitindo compreender que até mesmo a austeridade e simplificação românicas implicam grandeza estética.

---

<sup>1</sup> Crisol é um termo relativo àquilo que serve para experimentar e patentear as boas qualidades de alguém ou de alguma coisa: “[...] a tentação é o crisol dos espíritos honestos [...]”. Fonte: CRISOL. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <[www.dicio.com.br/crisol](http://www.dicio.com.br/crisol)>. Acesso em: jun. 2021.



Contudo, é certo que, assim como o feio, algumas simplicidades, beirando os simplismos extremistas das representações medievais, apesar de implicarem traços grosseiros, aludem à necessidade de uma vida singela, que não se faz bela enquanto matéria, mas que atrai para o que seria um tipo de belo inteligível na concepção cristã medieval. Esta premissa expõe a necessidade de uma revisão do contexto artístico românico para o devido entendimento de suas intenções estéticas, demonstrando a relevância da estética medieval para uma interpretação contemporânea. Tema lateralmente explorado neste trabalho.

Com o propósito de expressar o caráter preponderante da estética, o presente trabalho pressupõe um processo gradual de superação da teologia pela filosofia e, em seguida, da filosofia pela estética. Dessa maneira, concatenando temas transversais e multidisciplinares, são definidas três grandes partes principais, referindo-se, respectivamente: a uma fundamentação filosófica-teológica, a partir de uma correlação entre Platão e Agostinho; a um panorama estilístico, próprio do primeiro período da Idade Média; e a uma abordagem analítica acerca da arte e da arquitetura românicas, por meio da qual se pretende viabilizar um exercício estético.

Convém ressaltar que, embora a estética não constitua um ramo autônomo da filosofia na Idade Média e por isso não se apresente formalmente no discurso agostiniano, a presente abordagem se apoia em uma retomada, seguida de revisão, do contexto medieval, com a intenção de problematizar, evitando anacronismos, o modo como são interpretadas, atualmente, a arte e a arquitetura do primeiro período do medievo, à medida que acentua a conveniência de um aprimoramento do olhar estético.

Para tanto, a primeira parte, nomeada “Percepção Cristã da Filosofia Clássica”, envolve uma breve contextualização da Idade Média, visando contestar, particularmente, a tradição de preceitos negativos que, ao longo dos tempos modernos, vêm se delineando. Assim, no capítulo “A Alta Idade Média”, são apresentadas as bases do Cristianismo, bem como o papel determinante da religião cristã no primeiro período da Idade Média, e, por conseguinte a influência de Agostinho na estruturação da mentalidade medieval.

Em seguida, o capítulo “O pensamento de Agostinho e suas inferências (neo)platônicas” expõe uma evolução da concepção agostiniana, da condição de doutrina simples, fundamentada sobre a crença da salvação, para um conjunto de conceitos de bases racionais gregas, de modo a tratar a operação de reinterpretação da filosofia platônica por



parte do pensador cristão, que adapta a teoria de Platão a seus interesses religiosos, relativizando a instância corpórea.

Tão logo as noções teológico-filosóficas de Agostinho são demonstradas, torna-se evidente a importância de se buscar academicamente entender as teorias da percepção clássica, na figura de Platão, e medieval, na figura de Agostinho, pois ambas influenciam a própria percepção estética da realidade nos templos cristãos da Idade Média, sobretudo, quando analisadas sob a perspectiva de um processo de cristianização da filosofia platônica.

Contudo, posto que a fundamentação teórica desta Dissertação se pauta em uma sobreposição de dois pensadores, advinda de uma operação de ressignificação da filosofia platônica, é preciso impedir qualquer equívoco ou contraposição, antecipando a seguinte ressalva: é certo que Agostinho não faz contato com os escritos platônicos e que, no entanto, volta-se às concepções neoplatônicas, principalmente às determinações plotinianas para a estruturação de suas convicções, o que, de fato, pressupõe o contato indireto do pensador cristão com os raciocínios platônicos, e, portanto, evidencia equívocos em sua interpretação.

Nesse sentido, o capítulo “Confluências teóricas” deduz uma aproximação entre os pensadores, propondo uma correspondência entre o diálogo de Platão exposto no livro sexto da *República*, no qual são apresentados quatro segmentos referentes aos níveis de percepção da *psyche*, e certas passagens agostinianas que sejam convenientes tanto filosófica quanto teologicamente com a imagem de percepção da realidade de Platão, de modo a suscitar uma equivalência entre os níveis de percepção da realidade e questões acerca dos conceitos de verossimilhança e de verdade.

A partir disso são acusados os equívocos, por parte de Agostinho, na leitura do aspecto corpóreo presente na teoria platônica e, por consequência, o domínio do discurso teológico sobre a matéria, em especial sobre a matéria representada pela arte de caráter religioso. Enquanto neoplatônico, Agostinho expõe a concepção de que o mundo não passa de uma imagem da verdadeira e transcendental realidade de Deus, e que a arte, enquanto produto do homem, deve ser compreendida como recurso, como uma ‘isca’ para fomentar a adoração cristã de imagens religiosas.

Ao implicar uma sobreposição do discurso à matéria, demonstrando a interferência da teologia na produção e na interpretação da arte, a postura do pensador cristão revela a



capacidade da teologia de formatar interpretações artísticas ao longo do tempo e, acima de tudo, de encerrar a arquitetura românica como formalização de uma metodologia cristã.

A segunda parte do trabalho, por sua vez, nomeada “A Conjuntura Românica”, ocupa-se dos aspectos estilísticos fundamentais do românico, apresentando-o, no capítulo “Concepções estilísticas primordiais”, como uma formação primeira da cultura arquitetônica do Ocidente e, sobretudo, como resultado da mentalidade cristã que se estabelecia. Situada entre as abordagens teórico-filosófica e analítica do trabalho, essa segunda parte possui um caráter importante, pois introduz o conteúdo arquitetônico requerido, levando em conta a amplitude temporal e regional que o estilo românico encerra, com a finalidade de contextualizar sua origem e seus desdobramentos em relação a culturas tangentes.

Ainda que essa segunda parte exponha as particularidades do estilo, assim como sua capacidade de assimilar formalmente as determinações cristãs do período, por meio do capítulo “Estilo românico”, ela procura demonstrar tanto o potencial de síntese estilística do românico, apresentando as influências diretas que recebe, quanto sua qualidade estético-artística, justificando a aparente simplicidade e austeridade a que está vinculado.

O mesmo acontece em relação à interpretação da imagem, pois, ainda no que se refere à segunda parte, o capítulo “O caráter metodológico da imagem medieval” visa ressignificar a redução usualmente apresentada pela historiografia tradicional acerca da cultura visual da Idade Média. No medievo, como de forma geral nas sociedades tradicionais, as imagens, os objetos e os lugares glorificados por seus traços estéticos, pela preciosidade de seus materiais ou por suas qualidades arquitetônicas, são partes integrantes das atividades rituais de uma comunidade, nas quais elas compõem o ambiente sensível e simbólico imediato. As imagens constituem então, aí, uma estrutura, “fazem corpo” com os objetos e as construções, cujas funções se intrincam ou interferem com suas funções de imagem.

A abordagem de um caráter metodológico da arte pretendida neste capítulo trata as imagens medievais como capazes de superar sua função metodológica, pois embora façam parte de um projeto ideológico unificador, elas manifestam um hibridismo cultural, não apenas respondendo às circunstâncias pré-formatadas pela Igreja, mas favorecendo uma interpretação não reducionista da estética medieval.

Com efeito, perpassando uma fundamentação filosófico-teológica e uma revisão do contexto artístico da Alta Idade Média, a terceira e última parte do trabalho, refere-se à





“Percepção Estética da Arquitetura Românica”, problematizando as interpretações artística e arquitetônica sujeitas ao caráter condicionante da religião cristã, com o objetivo de apontar os efeitos do processo de cristianização da filosofia platônica para o âmbito da estética.

Nesta altura, volta-se à análise de um exemplar arquitetônico românico com o intuito de elucidar, mediante um exercício estético, o potencial estético artístico guardado pelo estilo, que lhe permite autonomia, e, por conseguinte, a superação do discurso cristão medieval. Portanto, a fim de garantir uma interpretação que fuja do puro descritivismo, amplamente difundido pela literatura especializada, o capítulo intitulado “Parâmetros estéticos segundo Heinrich Wölfflin” expõe a metodologia moderna de análise formal desenvolvida pelo teórico da arte Heinrich Wölfflin (1864-1945), em sua obra *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (1915), considerando sua categorização conceitual para uma leitura formal do objeto arquitetônico românico.

Embora Wölfflin determine cinco pares de conceitos opostos para uma adequada categorização formal da arte e da arquitetura, apenas o primeiro par de conceitos definido pelo teórico da arte, envolvendo as noções de “não-pictórico” e “pictórico”, é considerado para o desenvolvimento de um exercício estético arquitetônico neste trabalho, pois a pretensa leitura arquitetônica manifesta um caráter especulativo, tendo em conta a universalidade dos conceitos de Wölfflin e, por conseguinte, a possibilidade de uma livre interpretação que demonstre tanto a complexidade e maturidade do estilo românico quanto a abertura do exemplar arquitetônico diante de novas proposições estéticas.

Uma vez que o conceito “não-pictórico” envolve formas rígidas, sólidas e uma concreta disposição, o conceito “pictórico” se refere à noção de tangibilidade combinada à ilusão de um movimento homogêneo, implicando dois efeitos arquitetônicos contrastantes que, quando identificados no arranjo formal da Basílica Saint-Sernin, traduzem a dicotomia cristã entre exterior e interior, sugerindo “[...] dois idiomas, através dos quais tudo pode ser dito, embora cada um tenha sua força voltada para uma certa direção e tenha se concretizado a partir de uma perspectiva diferente” (WÖLFFLIN, 2004, p. 12).

Ademais, conforme define um estudo atento às qualidades formais fundamentais do exemplar arquitetônico, esta metodologia concebida pelo teórico da arte incita uma reflexão acerca do lugar ocupado pelo estilo românico no quadro da História da Arte e da Arquitetura, permitindo reaver seu valor estético em relação à historiografia tradicionalmente difundida.



Após uma descrição dos conceitos a serem aplicados no referido exercício estético, é empreendida uma breve apresentação do objeto de pesquisa, a Basílica Saint-Sernin, localizada em Toulouse, na França. A seleção deste exemplar encontra justificativa em sua capacidade de traduzir a espiritualidade impressa na arquitetura românica, apresentando-se como um paradigma de síntese cultural, capaz de sintetizar influências romanas, bizantinas e carolíngias em resoluções propriamente românicas. Além disso, por se tratar de uma tipologia de peregrinação, a Basílica francesa não corresponde a um período de experimentação, mas, em contrapartida, expressa uma estimada condição de maturidade estilística.

Logo, os dois capítulos seguintes, definidos como “Aplicação do conceito: O ‘não-pictórico’ no templo românico” e “Aplicação do conceito: O ‘pictórico’ no templo românico” são sistematizados em paralelo, de modo a identificar os conceitos de Wölfflin na Basílica Saint-Sernin segundo uma fundamentação teórica e uma exposição analítica para ambos os casos. Embora sejam significativos o suficiente para serem analisados separadamente, os conceitos “não-pictórico” e “pictórico” são ordenados de modo a expressar complementaridade, posto que são reconhecidos em um mesmo exemplar arquitetônico, em um corpo autônomo de formas tangíveis, refletindo o paradoxo cristão encarnação e ressurreição, próprio do discurso agostiniano.

A carnalidade aparece na teologia medieval cristã como manifestação do divino sob a forma de uma individualidade aflita que sofre e morre, ou seja, como arquétipo de uma condição humana pecadora, dessa maneira, torna-se possível depreender que o discurso teológico se mostra antropomórfico, preservando a verdade no interior do homem e anunciando a possibilidade de sua contemplação. Se se voltar a Agostinho, enquanto figura principal do discurso proferido no primeiro período do medievo, o corpo aparece carregado de sentido, subjugado à alma, assim como a edificação românica, que passa a ser assimilada como alegoria do divino e caminho para o seu conhecimento, conduzindo o homem da ordem terrena para a ordem celeste.

Enquanto microcosmo, apartado do domínio exterior e por conseguinte, mundano, a Basílica implica a materialização do processo de interiorização expresso por Agostinho, demonstrando que a matéria, em sentido românico, passa a ter *status* de corporificação do divino, admitindo leituras estéticas que se valem tanto do exterior quanto do interior da edificação. A massa românica que qualifica o templo medieval, portanto, expressa o peso



atribuído ao corpo pela teologia, diferentemente de outros templos, os quais procuram leveza para representar uma elevação da alma, de modo a sugerir uma primeira noção de inversão do “céu” românico, pois a alma se vê presa e rejeitada, ao passo que sua transcendência se dá pela interioridade da alma diante da corporeidade.

A proposição de inversão do “céu” românico decorre da leitura estética arquitetônica empreendida na terceira parte desta Dissertação e, perpassando a categorização da Basílica em microcosmo, ressalta o potencial estético do modelo românico francês, sua abertura enquanto obra de arte. Esta imagem de inversão se coloca em nível estético, implicando uma reinterpretação da estrutura românica estabelecida, pois, à medida que destitui de significado etéreo o plano superior da edificação, sugere o alcance do plano celestial pelo homem românico a partir de um caminho linear e de um movimento processual no interior da edificação que leva à abside cristã, dotada de conotação celestial.

Enquanto conceito-chave, a inversão encontra respaldo na noção de Verdade cristã, uma vez que esta é anunciada no interior do homem, fazendo-se acessível, mediante um processo de conversão. Este tipo de argumento se justifica na mente do fiel em função das próprias bases teológicas que fundamentam a fé cristã, visto que Cristo é Verbo encarnado do Deus Pai. Contudo, convém ressaltar que, mediante uma leitura do espaço interno da Basílica, esta proposição de inversão do “céu” românico acontece em nível estético e não filosófico-teológico, pois, para o fiel cristão, o templo se pretende mais do que uma representação do céu, mas uma parte dele, tornando-se uma experiência e um preparo real para o “divino” absoluto, ou seja, Deus continua sendo a finalidade da caminhada no interior do templo, e não a abside.

Uma vez que esta Dissertação se estrutura em função da grandeza estética da arquitetura medieval, em específico do estilo românico, ela procura demarcar a superação da teologia pela filosofia, e, por sua vez, da filosofia pela estética, sistematizando suas partes progressivamente. Portanto, a terceira parte não se limita a identificar os conceitos prescritos por Wölfflin na Basílica Saint-Sernin, mas parte de uma demonstração da materialização das premissas cristãs, nas bases de Agostinho, para assegurar o potencial estético artístico do românico e, portanto, aludir à capacidade da Basílica de superar o discurso teológico-filosófico que a fundamenta, uma vez que se mostra aberta a novas leituras estéticas.



Essencialmente, ao considerar a relevância estética da Basílica, este trabalho procura deixar claro o quanto os “estetas medievais” não se submetem ao discurso teológico-filosófico, mas antes fazem com que esse discurso convenha com as instâncias mais profundas da *psyche* humana. Nesse sentido, a referida capacidade de superação do discurso teológico-filosófico, elucidada pela Basílica, é manifestada pela comoção do homem cristão ou não cristão, tornando possível admitir que a fruição estética independe de uma fundamentação que a prescreva, seja ela teológica ou filosófica, pois, à medida que o conviva caminha no templo, faz-se apto a sentir as possibilidades de leitura de uma inversão do “céu”, mesmo que como ato inconsciente.

A partir disso, torna-se pertinente associar a noção de *katabasis*<sup>2</sup>, uma vez que esta sintetiza a argumentação exposta acerca da grandeza estética românica, podendo ser apreendida, tanto pelo fiel cristão, quanto pelo não cristão. Desvinculada dos domínios teológico e filosófico, esta imagem implica, filologicamente, um movimento de descida, e metaforicamente, um mergulho abstrato no interior psíquico do homem, pressupondo a superação dos discursos em função de um (auto)conhecimento.

Podendo ser categorizada em “objetiva” e “subjativa”, a *katabasis* dialoga com a Basílica Saint-Sernin, na medida em que sugere, respectivamente, uma descida literal, a partir de recursos físicos, e abstrata, ao envolver a noção de mergulho psíquico, pelo fechamento e obscuridade do espaço. Por isso, levando em conta as ponderações de Luciano Coutinho acerca da grande obra de arte e de sua capacidade de despertar empatia, a presente Dissertação recorre à imagem de *katabasis* porque a reconhece enquanto uma tentativa de acessar o arquétipo da *psyche* humana, reforçando a importância de um auto-mergulho, ainda que intrínseco ao homem, para uma satisfatória apreensão estético-artística.

Nesse sentido, salvas as pré-disposições do homem em perceber, faz-se preciso reconhecer a educação estética como pressuposto, pois o aprimoramento do olhar contribui com o processo de auto-mergulho e, conseqüentemente, com a maturidade psíquica necessária para uma emancipação dos discursos arraigados. Nessa chave, o presente trabalho assume o caráter educativo implícito em uma revisão da produção românica de arquitetura, pois, ao

---

<sup>2</sup> A expressão *katabasis* deve ser entendida, filologicamente, como um movimento de descida, e metaforicamente, como um mergulho abstrato no interior psíquico do homem. Em Platão, esta noção implica uma imagem mítica de mergulho psíquico para o alcance de níveis de percepção mais elevados, considerados ao melhoramento da *psyche* e, por conseguinte, da *polis*. Dessa maneira, a *katabasis* é assimilada no presente trabalho, levando em conta o acesso à interioridade do homem; cf. L. Coutinho (2015, p. 21).



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO**

suscitar o potencial estético de um período usualmente reduzido a leituras estéticas simplistas, ressignifica a imagem de austeridade românica, demonstrando a importância de perceber para além do que está posto, seja para problematizar a fruição, seja para qualificar a produção do espaço, referindo-se, em certa medida, ao papel do arquiteto enquanto agente, e às possibilidades de operar da obra de arte.



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO**

**PARTE I**  
**Percepção cristã da Filosofia Clássica**



## CAPÍTULO I A Alta Idade Média

### 1. Breve contexto histórico

A época histórica conhecida por Idade Média recebeu esta designação por volta do século XVI, em um contexto renascentista, representando para os humanistas italianos, amantes dos valores Clássicos greco-latinos, uma paragem e, em muitos aspectos, uma regressão, já que o interpretaram como um intervalo na progressão da história, iniciada com o período Clássico. Posto que o adjetivo “Média” pressupõe um juízo de valor, formulado na base de um critério classicista, observa-se a desconsideração de seu significado cronológico e cultural.

Encerrado entre o passado esplendoroso da Antiguidade e o futuro luminoso dos filósofos, o período nomeado Idade Média passa a ser julgado como sombrio, caracterizado pela ausência da razão e ausência de gosto. Le Goff cita uma passagem de Voltaire, que, em seu *Ensaio sobre os Costumes*<sup>3</sup>, associa o obscurantismo clerical à Idade Média, tratando-os como uma única coisa. Dessa maneira, ele atribui de modo depreciativo a palavra “gótico” à feiura, buscando investir contra a Igreja.

Esta perspectiva sobre a Idade Média está na origem de toda uma tradição de preceitos negativos que, ao longo dos tempos modernos, vêm-se delineando. O Iluminismo do século XVIII acentua essa visão negativa ao se caracterizar como Idade das Luzes, marcando um contraponto ao título de Idade das Trevas, guardado ao medievo.

Esses homens, essas mulheres, pensavam que o mundo estava no fim de sua caminhada, a humanidade desgastada, declinante. De todo modo, não deixaram de inventar, de melhorar, de aperfeiçoar. Esses homens, essas mulheres, imaginavam um universo fechado, os valores solidamente encarnados nos lugares e nos objetos. Peregrinavam, contudo, de passagem para um outro mundo, no sentido de um outro espaço, na esperança de um

---

<sup>3</sup> Essa obra possui uma parte traduzida nas Seleções (VOLTAIRE, 1958). Sua introdução, que também fora publicada por Voltaire como obra autônoma com o título *A Filosofia da História*, foi recentemente traduzida com o mesmo título pela editora Martins Fontes (VOLTAIRE, 2007). Disponível em: <[www.gallica.bnf.fr](http://www.gallica.bnf.fr)>. Acesso em: dez. 2019.



outro tempo. Criaram o novo, ainda que o próprio princípio de “novidade” lhes parecesse detestável. Quanto a nós, podemos nos perguntar se nossa pretensão de sermos sempre mais “novos” não trai, ao contrário, imobilismo e embotamento. Assim projetamos sobre a Idade Média as nossas sombras, sem lhe ver as luzes. (LE GOFF, 2005, p. 11)

Referindo-se à esta passagem, Le Goff trata do dinamismo e do caráter criador da Idade Média, apesar de atestar a recusa desse momento em celebrar as novidades. A Igreja, abrangendo toda a vida intelectual, emprega hostilidade à palavra *novitas*, ao passo que afirmar a originalidade de um autor significava condená-lo como herético. Os próprios criadores refutavam essa suspeita, afirmando-se apenas como imitadores, como responsáveis pela retomada de ideais antigas, tal como fazia Santo Tomás de Aquino, que embora seja reconhecido como artífice de diversas teorias, define sua atuação enquanto uma recuperação de fontes.<sup>4</sup>

Imbuído de uma interpretação contemporânea do medievo, o presente trabalho se vale do caráter inovador desse período, e levando em conta os preceitos religiosos que o integram, busca caracterizar sua produção artística e arquitetônica, particularmente aquelas que se referem aos templos românicos. Para tanto, são abordadas questões filosóficas proferidas por Agostinho que, sob a base (neo)platônica, apresentam-se de vital importância para a época, em especial para a estética, que as assimilam e superam-nas.

Ao abordar um período tão fundamental para a civilização ocidental, faz-se necessário suscitar o questionamento em torno do caráter de unidade, a partir do qual se analisa a Idade Média. Considerando essa concepção de unidade um dos grandes equívocos dos historiadores das correntes mais tradicionalistas, julga-se relevante tomar como base para a confecção desta reflexão as leituras de Georges Duby (1919-1996) e Jacques Le Goff (1924-2014), de modo a admitir a Idade Média como um período rico em nuances e particularidades, discorrendo acerca da importância em periodizar segundo acontecimentos marcantes.

Apesar de ter em conta as convicções de Le Goff, torna-se relevante expor sua ponderação a respeito da categorização da história, uma vez que ele se contrapõe à recortes

---

<sup>4</sup> Como um dos principais fundadores da escolástica, Tomás de Aquino se torna responsável pela construção coesa entre as ideias de Aristóteles, mediante os árabes ou traduções diretas do grego. Etienne Gilson (1942, p. 253) escreveu sobre a posição do Aquinata na escolástica: “O distintivo de Santo Tomás, entre todos os escolásticos, não é a originalidade, mas a ousadia e o acabado da construção. Na universalidade do saber sobrepuja santo Alberto Magno; no ardor e inferioridade do sentimento, são Boaventura; na sutileza lógica, Duns Escoto — mas S. Tomás os sobreleva a todos na arte do estilo didático e como mestre e clássico de uma síntese de luminosa clareza” (GILSON, 1942, p. 253).





artificiais do tempo, encarados como prejudiciais à boa percepção dos fenômenos: “Como eu dizia, não há necessidade de buscar um momento, nem uma grande data, mas uma série de momentos” (LE GOFF, 2005, p. 75). Ainda na visão de Le Goff, para que a periodização seja prática, pois de outra maneira periodizar seria irrelevante, deve-se haver exigências, visto que muitos historiadores passam a esquematizar evoluções cada vez mais sutis.

O medievalista coloca ainda que a possibilidade de se periodizar se faz coerente apenas diante de alterações relevantes nos domínios medievais, seja em relação à economia e aos costumes, seja na política e nas ciências. Além disso, de acordo com Le Goff (2005, p. 75), em casos em que há interação entre esses domínios, favorecendo a constituição de um sistema ou de uma nova paisagem, admite-se uma nova classificação. Fundamentada nesta noção de periodização prática, a estruturação principal aqui elaborada, obedece à categorização recorrente, dividida em Alta e Baixa Idade Média, de modo a marcar contrapontos histórico-filosóficos, com fins puramente didáticos.

Se observarmos o tempo medieval no Ocidente latino de um ponto de vista mais preciso e institucional, o do ensino, do desenvolvimento dos conteúdos do saber e das escolas, obteremos uma divisão clara entre a idade média da cultura monástica e – após o século XII – a das escolas catedrais e depois das universidades: uma alta e uma baixa idade média. (BROCCHIERI, 2003, p. 25)

Assim como manifestado por Brocchieri, o ponto de vista de Georges Duby favorece a perspectiva didática adotada, pois ele evidencia o século X como um momento de efervescência decisiva no domínio econômico e social, apontando o acelerado desenvolvimento dos arroteamentos, dos cavaleiros, dos castelos e da senhoria. O progresso do domínio espiritual é mencionado por ele a partir do movimento da Paz de Deus, da construção de templos, e com o mito de Jerusalém, que embasava o movimento militar das Cruzadas<sup>5</sup>: “Esta situação começou a alterar-se, perto do ano mil, com o aparecimento do

---

<sup>5</sup> O progresso da sociedade medieval, nos âmbitos político e econômico, gerou não apenas a consequência imediata de um desenvolvimento nutricional, como também um considerável aumento populacional, o qual corroborou com o projeto cristão de expansão territorial, fundamentado na busca de áreas cultiváveis para a manutenção de uma população que possivelmente dobrou em quantidade, e na obtenção de um maior número de fiéis. Nesse sentido, o projeto de conquista desempenhado pelas Cruzadas, entre o século XI e XIII, iniciado sob o clamor do Papa Urbano II, foi de suma importância para o crescimento da cristandade ocidental em termos comerciais, marcando profundamente o imaginário da época. Embora tenha fracassado, essa iniciativa fomentou trocas culturais valiosas, igualmente ao processo da Reconquista, que visando a retomada da Península Ibérica, conquistada pelos árabes, se vale do sentimento da guerra religiosa, com o objetivo de estender seus domínios de forma eficaz, ameaçando o Ocidente cristão. O longo processo da Reconquista, com início no século VIII, suscitava o entusiasmo do devoto cristão na medida em que definia os mulçumanos como um inimigo único, que



feudalismo. Existem várias mudanças na sociedade, nomeadamente, em nível econômico e político” (DUBY, 1988, p.42).<sup>6</sup>

Segundo Jorge Coutinho, o advento de um novo período histórico pressupõe um processo de decadência do momento precedente, implicando uma transformação. Como consequência disso, têm-se a construção de uma nova idade sobre uma matéria herdada, demonstrando sempre uma maior ou menor continuidade. Portanto, a inexistência de rupturas absolutas na história permite distinguir que na passagem do antigo – que aqui está restrito ao Clássico grego e romano – para o medieval, a continuidade prevalece sobre a ruptura, seja no plano da civilização e das infraestruturas materiais, seja no plano da cultura, e principalmente no que tange o conteúdo filosófico transmitido.<sup>7</sup>

A Idade Média não enjeita o legado cultural do Classicismo greco-romano. Assume-o, porém, não na sua pureza clássica, mas submetendo-o ao espírito que lhe era próprio: medievaliza-o, quer dizer, barbariza-o e cristianiza-o. (J. Coutinho, 2016, p. 6)

A arte ocidental, do século IV ao VIII, realizou uma síntese de elementos de origens diversas, de modo que da arte romana clássica se conservaram as técnicas e as características arquitetônicas. Da arte oriental, com a qual se manteve contato mesmo após as invasões germânicas, manteve-se a estilização das formas, enquanto da arte cristã primitiva permanece

---

podiam acabar com a estabilidade econômica e social até então atingida. Logo, com o propósito de combater um inimigo externo, o templo incentivou os fiéis e os grandes nobres em prol de sua obra de cristianização, concedendo “o designo necessário para forjar a unidade de corpo e alma que lhe faltava” (LE GOFF, 2005, p. 58).

<sup>6</sup> Após temporadas conturbadas, a Europa assimila a chegada do ano mil como um símbolo de reflorescimento e promessa de paz. O grande surto populacional, inicialmente causador de graves fomes, como a que aconteceu no ano de 1033, tornou necessária a busca de novas terras e novas atividades econômicas. As Cruzadas, a Reconquista na Espanha e as conquistas alemãs em territórios eslavos são processos que derivam deste fato. Assim como transformações econômicas fundamentais como o desenvolvimento do grande comércio, o povoamento das cidades, os arroteamentos e a presença de numerosa mão-de-obra na indústria têxtil que alimentou os tráficos longínquos; cf. Duby (1986, p. 163-169).

<sup>7</sup> O grande medievalista ítalo-americano Roberto Sabbatino López levantou a questão sobre a possibilidade do século X ser definido como Renascimento, posto que desejava situar a “decolagem” do Ocidente por volta do Ano Mil e, conseqüentemente, traçar um novo recorte histórico. Igualmente, em 1927, o americano Charles Homer Haskins coloca o entendimento de um segundo Renascimento, no século XII, acreditando contribuir à formação do humanismo cristão, elaborado a partir da síntese de valores clássicos e cristãos. Do mesmo modo, diversos medievalistas atribuíram dois renascimentos da cultura clássica ao interior da Idade Média, o Renascimento Carolíngio, no século IX, e o Renascimento do século XII. O segundo processo, de conseqüências mais profundas, se comparado ao primeiro, abarca mudanças consideráveis no âmbito da filosofia e da teologia, confirmando um retorno às obras da Antiguidade latina. Com o surgimento das corporações universitárias, paralelamente aos conventos, e à eclosão de escolas urbanas, que se impõem como escolas leigas, a mudança atinge materialmente a vida social; cf. Vignaux (1994, p. 57).



a temática e o simbolismo. Dessa maneira, nota-se que os elementos se completavam mais do que se negavam, apesar de possuírem peso variável conforme o gênero artístico e as condições locais. No entanto, o campo cultural em que melhor se expressou a tentativa de harmonização do passado Clássico com o Cristianismo foi o da filosofia.

Segundo Dreher (1994, p. 93), o ano de 529 apresenta acontecimentos relevantes que convém simbolicamente como marco entre a Idade Antiga e a Idade Média, o principal deles se refere ao fechamento da academia platônica de Atenas, e, conseqüentemente ao fim da filosofia pagã, salvo a resistência ao Cristianismo, por parte dos filósofos, gramáticos e sofistas, que o consideravam uma religião bárbara.

Embora considerado um dos marcos, vale ressaltar que não se deve considerar a inexistência da filosofia pagã antes deste ano, nem mesmo seu completo fim. O fato pontuado possui apenas caráter simbólico, a fim de representar a transição de um pensamento para o outro, pois a história da filosofia medieval, dada sua originalidade e especificidade, distingue-se de qualquer outro período da história do pensamento, implicando uma prévia compreensão do que foi seu contexto histórico, civilizacional e cultural.<sup>8</sup>

Ainda que não esteja circunscrito ao ano mencionado, outro marco essencial à composição do panorama medieval foi o deslocamento do eixo geográfico dos grandes acontecimentos da Igreja. O catolicismo, firmado no Concílio de Constantinopla, em 381, tornava-se a religião oficial<sup>9</sup>, enquanto o velho politeísmo romano fora destruído. Dessa maneira, enquanto templos “pagãos” passam a ser confiscados, a cristandade passa a se beneficiar de privilégios, conquistando notoriedade.

O nome Roma continua a ser mencionado, mas é cidade em uma Itália ocupada. [...] Em território originalmente romano vivem germanos. Na terra da “cultura” vivem “bárbaros”. Na Idade Média, em toda a Europa, vão conviver sempre duas nações, dois idiomas. Vemos povos que antes dominavam, que tinham seu mundo, seu idioma, suas artes, sua ciência. Sobre estes povos dominam outros, para os quais tudo o que os anteriores criaram é estranho. Essa situação perfaz o fascínio da Idade Média. Idade Média é período de assimilação de questões outrora pensadas e vividas.

---

<sup>8</sup> Cf. Wachholz (2009, p. 127).

<sup>9</sup> O século IV marca o fim da época das perseguições religiosas. Constantino, em 313, promulga o Edito de Milão, a partir do qual o Cristianismo passa a ser considerado uma crença lícita, em igualdade de condições com as demais existentes no Império. Contudo, no final do ano 380, Teodósio promulga o Edito de Tessalônica, que torna a religião cristã oficial em todo o Império. A partir deste momento, passam a dominar o entendimento e a colaboração entre Igreja e Estado, uma vez que Teodósio coloca seu ideal a serviço da afirmação da fé e sua política se caracteriza pela interação entre a lei de Deus e a do Império. Determinações semelhantes são estabelecidas em seguida, mantendo-se as condenações diante do paganismo; cf. Guerras (1992, p. 155-160).



Dessa assimilação surge novidade. Mas é novidade para a Europa. Por isso, Idade Média é fenômeno europeu. (GREGÓRIO VII apud PIERRAD, 1982, p. 85).

Assim, o surgimento da Idade Média na história pode ser precisado a partir de três fatores determinantes, em convergência: o arruinamento do mundo Clássico antigo, a barbarização do espaço europeu e o princípio e difusão do Cristianismo. Estes fatores permitem caracterizar a civilização medieval, principalmente no que diz respeito ao pensamento por ela produzido, posto que sua convergência acontece ao longo dos primeiros séculos da chamada Era Cristã, acentuando-se no século V.<sup>10</sup>

O Império Romano se envolve em um processo de fragilização em meados do século IV, e embora tenha recorrido à política de aliança com os inimigos bárbaros, em fins do século V, vivencia a fragmentação das regiões ocidentais do Império em uma série de reinos bárbaros. A fim de contextualizar, mesmo que superficialmente, o desenvolvimento do Império Romano até sua dissolução, caracteriza-se a divisão dos domínios, por Constantino, em três governos, seguida por uma sucessão de soberanos, até o início do regime de cristandade iniciado por ele.

Uma particularidade atribuída a este cenário foi a postura admitida por estes povos bárbaros, que apesar de invasores, declararam-se súditos do Império Romano, não demonstrando qualquer intenção de destruir a civilização romana. Parte destas populações acabam por romanizar-se, e, aderindo à fé cristã, fazem surgir o Cristianismo Ocidental. Nesse momento, torna-se evidente o papel do monasticismo e do papado no processo de

---

<sup>10</sup> Acerca da relação de apropriação entre a Filosofia Clássica e a religião, Gilson coloca a possibilidade vasculhar os livros bíblicos em busca de noções de origem filosófica, no entanto, se limita a afirmar que o Cristianismo é uma religião que se utiliza, por vezes, de termos filosóficos para exprimir sua fé. Com efeito, o autor define a filosofia como um saber que se dirige à inteligência, enquanto a religião se volta ao homem, baseada na fé na pessoa e na doutrina de Jesus Cristo, configurando-se, portanto, como uma doutrina de salvação. Compreendendo que a religião cristã tomou contato com a filosofia no século II da nossa era, assim que houve convertidos de cultura grega, o surgimento da filosofia pode ser entendido a partir da tentativa de superar uma fé cega, por parte dos gregos, uma vez que havia, nesse momento, a tentativa de explicar os fenômenos através de causas racionais e não através dos mitos. Mais tarde, o Cristianismo lutou para impor seu domínio ideológico, embora algumas figuras como os pensadores Agostinho e Tomás de Aquino concordem com a noção de que a filosofia se faz complementar à religião. Todo o presente trabalho se desenvolve de modo a considerar a perspectiva apresentada, na qual a religião convidaria os homens ao conhecimento e essa busca se daria por meio da filosofia. Para tanto, são expostas as concepções de Platão e Santo Agostinho, abordando as respectivas influências na composição da estrutura mental da Alta Idade Média. Paralelamente, marcando as devidas correspondências entre os pensadores, são ressaltadas as teorias de Tomás de Aquino, tendo em vista sua fundamentação aristotélica, com a intenção de identificar seu papel na constituição do contexto medieval da Baixa Idade Média; cf. Gilson (1998, p. XX).



conversão dos povos bárbaros, assim como na preservação da cultura antiga. Estas instâncias religiosas atuaram como pilares unificadores, necessários ao contexto europeu de desordem e incertezas, advindas das guerras, e, conseqüentemente, da queda do Império.

A derrocada da sociedade Antiga, assinalada pela ascensão do Cristianismo, pode ser descrita também a partir de fatores políticos, sociais e, sobretudo, econômicos, pois, com a perda de parte do seu dinamismo, a atividade econômica começou a girar cada vez mais em torno da vida agrária de subsistência, definindo uma sociedade feudal. Cabe ressaltar que não há um consenso em relação à periodização da época feudal; Duby, por exemplo, considera que o período feudal se iniciou “nos decênios que enquadram o ano mil”, afirmando que se trata de “[...] uma simples revelação de um movimento de amplitude muito grande, cujo curso foi precipitado pelas invasões dos séculos IX e X, mas que, dissimulada, havia se iniciado desde a época carolíngia” (DUBY, 1988, p. 179).

O século IX foi um momento decisivo para aglutinar os elementos-chave das estruturas políticas e instituições vassálicas, notadamente durante o governo de Carlos, o Calvo (843-877). Nesta fase, ocorreram a fixação dos laços de dependência entre os nobres, o estabelecimento e costumes e regras para a nobreza, a compilação de um vocabulário político-social específico que refletia as relações vassálicas, evidenciando a associação entre o exercício do poder e a posse de terras. As relações feudais eram mediadas, de forma geral, pela fidelidade jurada pelo vassalo ao senhor, estabelecendo uma relação de deveres recíprocos, isto é, constituindo uma corrente de deveres e responsabilidades, na qual os nobres prestavam serviço ao soberano e este dava proteção aos vassallos, que por sua vez, recebiam do senhor o benefício ou feudo, comprometendo-se com a fidelidade e prestação de serviços.<sup>11</sup>

Além disso, o mundo feudal esteve profundamente controlado pelo poder eclesiástico que influenciava as relações sociais, os valores culturais e as formas de exercício dos poderes políticos. Por isso convém destacar a estruturação social subordinada a uma estratificação em segmentos com relativa rigidez, composta primeiramente pela elite clerical, incluindo alto e baixo clero, os guerreiros, classe integrada pela nobreza feudal e cavaleiros, e ainda os

---

<sup>11</sup> George Duby e Michel Laclotte ressaltam aspectos do equilíbrio do século XI, com uma maior estabilidade nos laços de vassalagem e senhorio, implicando maior harmonia interna. O crescimento populacional, ocasionado pelo cessar de constantes invasões, resultou no retorno ao cultivo de terras antes abandonadas, na multiplicação do plantio de trigo, e no melhoramento das ferramentas de labor. Este aumento camponês trazia conseqüentemente um enriquecimento que possibilitava os empreendimentos artísticos e arquitetônicos, pois os tributos que os senhores recebiam eram oferecidos ao “[...] Todo-Poderoso na forma de obras de arte, para lograr sua benevolência” (DUBY; LACLOTTE, 1995, p. 45).



trabalhadores, camponeses livres, servos e escravos. A este respeito, Duby apresenta uma classificação do corpo social em três ordens: a dos *oratores*, representada pelo clero, a dos *bellatores*, representada pela nobreza e pela cavalaria, e a dos *laboratores*, composta pelos trabalhadores.<sup>12</sup>

Adaptada à situação de uma época convulsionada politicamente, enrijecida socialmente e empobrecida economicamente, a mentalidade medieval era sistematizada na herança greco-romana, ainda que o pensamento político greco-romano antigo, por seu imaginário naturalístico, cívico e cósmico, tenha sido diferente da transcendência, espiritualidade e ortodoxia do pensamento político medieval.<sup>13</sup> Logo, a percepção que se tem da Idade Média como matriz da civilização ocidental cristã perpassa não somente a estruturação econômica e social das relações feudais, mas também o monopólio da cultura intelectual por parte da Igreja, uma vez que a educação era feita de clérigos para clérigos, confirmando a definição de uma cultura clerical também engendrada na herança greco-romana.

De acordo com Le Goff (1980, p. 211), a cultura clerical, produzida no âmbito do movimento que se convencionou chamar de Renascimento Carolíngio, diferencia-se das manifestações da cultura vulgar desse momento, pois enquanto Carlos Magno (742-814) intencionava melhorar o nível dos clérigos, oferecendo para a Igreja serviços religiosos mais elevados, e, conseqüentemente, servidores administrativos mais eficientes, a cultura vulgar demonstrava regressão em função das dificuldades materiais, da insegurança espiritual e da fusão com elementos bárbaros, justificando a ressurgência de técnicas, crenças e mentalidades tradicionais. A este respeito, serão expostos seguidamente, com o intuito de demonstrar tais ressurgências, expressões da arquitetura românica.

Assim como a língua, isto é, o latim, foi apropriado do período Clássico, o mesmo acontece com o modelo administrativo imperial dos romanos, reconfigurado em dioceses, com

---

<sup>12</sup> Cf. Duby (1982, p. 299).

<sup>13</sup> Tratando o domínio religioso, *religio*, o papel desempenhado pela Igreja era o de “reunir”, *re-legere*, ou de “religar”, *re-ligare*, segundo a etimologia antiga. Em ambas as finalidades se demonstra o sentido de reaproximação das instâncias divina e humana, dada por meio de mitos e ritos. Ainda que no caso do Cristianismo medieval os mitos sejam originalmente produto da cultura vulgar, e os ritos ligados à cultura clerical, com o tempo as influências interculturais suprimiram tais fronteiras e a cultura erudita passou a promover e legitimar o registro escrito de alguns mitos, controlando sua interpretação. Logo, os textos escritos “por Deus”, por intermédio de profetas e apóstolos, tornaram-se canônicos. Assim, da mesma maneira que a Igreja detinha o poder de identificar os livros sagrados, considerava-se hegemônica na interpretação deles, definindo a teologia medieval como a busca de uma certa racionalização daqueles relatos; cf. Franco Jr. (1992, p. 140).



hierarquia de governantes. A própria noção de império foi aproveitada, conquanto rearranjada ao modo do homem medieval, ou seja, abordada em função do interesse religioso. Além disso, o sistema escolar, os programas de estudo, as aquisições da ciência e do pensamento também sofreram adaptações. Logo, as escolas passaram a se relacionar com as dioceses e mosteiros, enquanto seus programas de estudo se voltaram à teologia e à liturgia, sob orientação do clero.

As reformas monásticas, sob a proteção papal, iniciam-se pelo mosteiro de Cluny, que criado no século X obteve longo alcance, sendo definido até mesmo como o “resumo da teoria românica”, de acordo com Simson (1991, p. 55). Sua iniciativa se estende a outros mosteiros de ordem beneditina, de modo a difundir uma vida direcionada à espiritualidade, voltada à prática de cultos comunitários e trabalhos manuais. A maneira como os abades se portavam funcionava como exemplo para toda a cristandade, contribuindo com um aumento no número de adeptos ao Cristianismo.

Na realidade, o mosteiro era uma nova espécie de *polis*: uma associação, ou melhor, uma íntima fraternidade de pessoas que pensavam da mesma forma, não reunidas apenas para cerimônias ocasionais, mas para permanente coabitação, no esforço para conseguir na terra uma vida cristã, dirigida exclusivamente, como unicidade de espírito, para o serviço de Deus. (MUMFORD, 1998, p. 296)

Ainda que o cenário reflita um clima cultural, em que se atribuía finalidade ao conhecimento, as ciências tinham seu desenvolvimento limitado em função da predominância do âmbito religioso, pois o princípio do Reino de Deus era ponderado como meta do homem, bem como se considerava as Sagradas Escrituras, fonte de todas as respostas necessárias. Portanto, a observação da natureza não se dava com a intenção de deduzir explicações ou levantar hipóteses, mas com a intenção de reconhecimento dos símbolos dos desígnios divinos.

Isto mostra que o ensino, fomentado pelas escolas urbanas, no século XI, foi dominado pela Igreja desde princípios da Idade Média, influenciando no reconhecimento da cultura clerical como cultura de letrados, e não apenas de eclesiásticos. Por outro lado, como resultado do crescimento demográfico, econômico e urbano que tornava a sociedade mais complexa e mais dependente de atividades intelectuais, surgem, por volta do século XIII, as universidades, nas quais eram ensinadas as chamadas artes liberais, as únicas dignas de homens livres, opondo-se às artes manuais, cuja premissa não era criar, mas redescobrir, adaptar, copiar.



Nesse sentido, a arte talvez seja o campo mais propício para observar de perto as relações entre cultura clerical e cultura vulgar, pois destinada à parcela pouco letrada da sociedade medieval, representava o melhor veículo para a transmissão de ideias, dogmas, valores éticos e míticos. Ao passo que a mensagem iconográfica possuía diferentes modos de emissão e recepção, sendo expressas aos clérigos, por meio de iluminuras de textos bíblicos e teológicos, com tratamento mais erudito, as esculturas, pinturas murais, mosaicos e vitrais eram colocados em igrejas, mosteiros e catedrais, transmitindo mensagens ao alcance de um público mais amplo.

Ao considerar que as transformações no pensamento filosófico medieval influenciam as concepções de arte e arquitetura, faz-se conveniente a relação pretendida pelo presente trabalho entre a percepção cristã e a percepção artística nos expoentes arquitetônicos. Para tanto, é explorada a arte românica, pois, com um forte simbolismo, sua arquitetura se volta à revelação do invisível no visível, tanto para o clérigo, quanto para o homem vulgar, demonstrando o diálogo entre técnicas construtivas anteriores e a influência da postura filosófico-teológica posta pelo Cristianismo.

## **2. As bases do Cristianismo**

A influência do Cristianismo no surgimento da Idade Média é exercida progressivamente e, na medida em que traz consigo uma noção de renovação do ser humano, seja no âmbito individual, seja no âmbito social, permite a distinção de momentos decisivos, tal como em sua afirmação frente ao paganismo antigo. O primeiro momento a se destacar é, portanto, a substituição gradual do humanismo, com a sua mentalidade e os seus costumes próprios, por um humanismo cristão: “A Idade Média cristã substitui o antigo humanismo horizontalista, típico tanto do paganismo antigo como do neopaganismo moderno por um humanismo verticalista” (J. Coutinho, 2016, p. 8).<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> O humanismo cristão pode ser compreendido como união filosófica de princípios cristãos e humanistas, posto que se trata da crença que a liberdade e o individualismo humanos são partes intrínsecas, ou pelo menos compatíveis, com a doutrina e a prática cristãs. Assim, a fim de compreender a controvérsia entre os humanistas cristãos e os escolásticos, nota-se uma noção epistemológica indispensável, na visão dos escolásticos, como auxiliar da teologia, enquanto para os humanistas, a exegese seria um auxílio indispensável para a verdadeira





Contudo, a “Paz de Constantino”, outorgada pelo Edito de Milão em 313, define outro marco, já que representa a superação da situação de ilegalidade e marginalidade em que se encontrava a Igreja Cristã, dando início à sua afirmação enquanto organização social, jurídica e administrativa. Tendo em vista esse poderio, no momento em que deixa de ser considerada uma seita clandestina, a Igreja adquire posição dominante dentro das estruturas de poder estabelecidas, tornando-se a instituição oficial do Império. Ao mesmo tempo, nos primeiros e mais difíceis séculos da Idade Média, difunde-se o monarquismo, do qual dioceses e mosteiros serão grandes pilares.<sup>15</sup>

Por fim, outra circunstância de destaque, considerado o mais decisivo momento de consolidação da Igreja, dá-se no século V, quando a presença do Cristianismo converge com a dos bárbaros e com a ruína do Império, apresentando-se como a única força espiritual capaz de salvar a história de um retrocesso total no sentido do primitivismo cultural e civilizacional.

Nesse momento, a Igreja assume o papel de salvadora e guia da civilização que haveria de surgir das ruínas da civilização Clássica. Em nome de uma representação divina, bispos e monges buscam unificar interesses políticos, sociais, econômicos, e até militares, a partir de pressupostos e posturas religiosas que vão se institucionalizando.<sup>16</sup>

Em um contexto em que os âmbitos político e religioso andavam estreitamente ligados, a fé cristã acabou por funcionar como ideologia oficial, interpretada como garantia primeira da unidade e solidez do sistema. Esta associação do religioso e do civil, do sagrado e do profano, atravessará toda a Idade Média para se transformar em um conflito entre os poderes político e eclesiástico. Tal divergência se vincula a uma concepção totalitária, aplicada à organização e ao funcionamento da sociedade, uma vez que o homem medieval, unido pela

---

teologia. Nascimento (2017) propõe ressaltar o debate entre teologia e exegese, isto é, entre uma concepção de teologia especulativa, aos moldes dos escolásticos, e uma outra, incentivada pelo humanista, que considerava inconcebível separar o conhecimento das coisas divinas, do conhecimento das Escrituras; cf. Nascimento (2017, p. 56-66).

<sup>15</sup> Ainda com relação às determinações do Imperador Constantino, pontua-se acerca da construção de um cenário suntuoso e monumental para as cerimônias de um culto, do qual se tornara adepto. Assim, foram ampliados edifícios já existentes, como no caso de fóruns, os quais constituíam anteriormente templos dos falsos deuses, mantendo as estruturas, em fidelidade às tradições clássicas; cf. DUBY (1997, p. 24).

<sup>16</sup> O Império Romano entra em decadência, sucumbindo às invasões dos povos bárbaros, a partir do século V, assim, no momento em que os povos germânicos ultrapassam as fronteiras do Império e se estabelecem no Ocidente, os Francos se destacam por serem os primeiros a aderir a fé cristã, tornando a França reconhecida como “filha primogênita da Igreja”. Após a ascensão do Reino Franco e a estabilização das condições políticas, a parte ocidental da Igreja aumentou a atividade missionária, apoiada pelo reino merovíngio, como forma de pacificar os povos vizinhos incômodos. A partir do século seguinte, o esforço missionário agrega outros povos ao Cristianismo, como os carolíngios, posto que Carlos Magno é coroado Imperador pelo Papa Leão II em 800, consolidando um novo estado cristão; cf. LATOURETTE (1975, p. 30).



profissão de fé e submisso à autoridade do poder papal, compreendia uma relação de substituição do Império Romano pelo Império de Cristo.

Assim, reconhecendo na Idade Média uma certa nostalgia em relação ao Império desfeito, aponta-se a tentativa desse período, ano 800, em efetuar a restauração de um Império com Carlos Magno, pautada na necessidade de defesa das nações cristãs contra a ameaça islâmico-árabe. Interpretando a noção bíblica de “Povo de Deus”, mais em sentido político-religioso que em sentido teológico e místico, institui-se, na Idade Média, com este mesmo propósito, a Cristandade, grande comunidade político-religiosa que se origina do conjunto de nações cristãs, mantendo sua coesão por meio da profissão de uma mesma fé, e pela submissão a uma autoridade comum, o Papa.

Estabeleciam a supremacia do papa sobre todos os líderes eclesiásticos da Igreja e concediam a qualquer bispo o direito de apelar diretamente para o papa, ultrapassando o chefe de seu arcebispado. Pretendia também o direito de a Igreja ser livre do controle secular. (CAIRNS, 1995, p. 162)

Associada a uma concepção tendencialmente totalitária, de cunho religioso, a Cristandade objetiva seu próprio fortalecimento nos domínios da vida coletiva, além do aumento da capacidade de resposta militar, empenhada contra os “infiéis” muçulmanos que, desde o século VIII, estavam lutando pela conquista do seu espaço religioso e político. Com isso, a Igreja atribui para si direitos e funções da vida, isto é, o sagrado passa a absorver o profano. Os valores da religião cristã impregnam os aspectos da vida medieval, definindo uma concepção de mundo dominada pela figura de Deus como o centro do universo e a medida de todas as coisas, ao passo que o templo, representante de Deus na Terra, reserva-se poderes ilimitados.

Logo, observando o lugar cimeiro da teologia no âmbito intelectual, consequência de uma sobrevalorização da fé, é possível admitir um notável atraso no progresso científico, justificado pela compreensão do seu estatuto epistemológico no confronto com os demais saberes. Ao incluir a filosofia nessa subordinação, imediatamente abaixo da ciência divina,



como *ancilla teologia*<sup>17</sup>, torna-se possível ponderar que a teologia tenta incitar uma tensão entre a razão e a fé.<sup>18</sup>

O termo ‘filosofia’ apresenta, desde essa época, o sentido de ‘sabedoria pagã’, conservando-se, assim, durante séculos. Mesmo nos séculos XII e XIII, os termos *philosophi* e *sancti* significarão diretamente a oposição entre as concepções de mundo elaboradas, respectivamente, por homens privados das luzes da fé e pelos Padres da Igreja, em nome da revelação cristã. A filosofia aparece na história do Cristianismo no momento em que certos cristãos tomam posição em relação a ela, seja para condená-la, seja para absorvê-la na nova religiosidade. Converter-se ao Cristianismo era, com frequência, passar de uma filosofia animada por um espírito religioso a uma religião capaz de vistas filosóficas.<sup>19</sup>

O contato com o helenismo<sup>20</sup> constitui, sem dúvida, um dos acontecimentos mais decisivos do Cristianismo primitivo, pois evidencia uma relação de “inculturação”<sup>21</sup>, que trata, principalmente em nível teológico, uma interpenetração entre a teologia cristã dos primeiros séculos e a poderosa herança Clássica greco-romana; acontecimento decisivo para o que hoje se denomina “cultura Ocidental”.

---

<sup>17</sup> A expressão é de S. Pedro Damiano, e deve ser traduzida como “Serva da Teologia”, assim como esclarecido por Mora: “Especificar o sentido é importante, porque permite eliminar boa parte do juízo de valor (pejorativo) que em geral acompanha a expressão *ancilla theologiae* [...] Os que julgam que a teologia é superior à razão e a transcende sequer podem aceitar o caráter servil da filosofia; filosofia e teologia são concebidas como separadas. Por outro lado, aqueles que, como os “dialéticos”, empreenderam investigações filosóficas “por si mesmas” também não podiam estar de acordo com o caráter serviçal da filosofia. Tampouco podia acontecer tal coisa com os que, como Santo Tomás de Aquino, se empenharam em estender uma ponte entre teologia e filosofia” (MORA, 2001, p. 137).

<sup>18</sup> Cf. J. Coutinho (2016, p. 7).

<sup>19</sup> Cf. Gilson (1998, p. 1).

<sup>20</sup> O helenismo, segundo Japiassú e Marcondes, “[...] refere-se à influência que a cultura grega (helênica, de Hellas, ou Grécia) passou a ter no Oriente Próximo (Mediterrâneo oriental: Síria, Egito, Palestina, chegando até a Pérsia e Mesopotâmia) após a morte de Alexandre (323 a.C), em consequência de suas conquistas. Como um dos períodos em que se divide tradicionalmente a história da filosofia, o helenismo vai da morte de Aristóteles (322 a.C) ao fechamento das escolas pagãs de filosofia no Império do Oriente pelo Imperador Justiniano (525 d.C.). O período do helenismo é marcado na filosofia pelo desenvolvimento das escolas vinculadas a uma determinada tradição, destacando-se a academia de Platão, a escola aristotélica, a escola estoica, o ceticismo e o pitagorismo. [...] O principal centro de cultura do helenismo foi Alexandria no Egito” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 129).

<sup>21</sup> Segundo Ravasi, inicialmente o termo aculturação adquiriu uma acepção negativa, pois se referia a uma cultura dominante que não se sujeita a uma osmose, senão que pretende impor seu modo de vida à mais débil, criando um choque degenerativo e uma forma verdadeira de colonialismo cultural. Isso, segundo este autor, explica porque a Igreja Católica preferiu evitar o termo aculturação, substituindo-o por inculturação, para descrever o trabalho da evangelização: “São todos os fenômenos que ocorrem quando entre grupos de indivíduos com diferentes culturas estabelecem-se por um longo tempo contatos primários, provocando uma transformação nos modelos culturais de um grupo ou de ambos os grupos” (RAVASI, 1995, p. 7).



Por certo, não se pode conceber a filosofia medieval sem a filosofia grega. Se, portanto, entre as duas grandes condutas culturais era de se prever um enfrentamento, tentativas de adaptações ou de assimilação não podiam deixar de se produzir. A história dessas tentativas determina a própria história do pensamento cristão durante a Idade Média. De fato, cabe pontuar o surgimento de termos cujas origens filosóficas são inegáveis como, por exemplo, *Verbum* (verbo), que é associado ao *logos*<sup>22</sup> grego.

A filosofia grega advém do questionamento acerca do princípio organizador do Universo, refutando as justificativas mitológicas de que o cosmos havia sido organizado pelos deuses. O termo *logos*, segundo Jolivet, significava para os helênicos “A Razão organizadora imanente ao cosmo e ao homem” (JOLIVET, 1975, p. 137). Mais tarde, nos escritos platônicos, *logos* ganha destaque no diálogo *Timeu* (28c3-4), que manifesta o conceito de Sumo Bem como o princípio, ou *logos*, responsável pela criação de todo o Universo.<sup>23</sup>

Com efeito, questiona-se acerca da proximidade das doutrinas cristãs às concepções gregas, uma vez que o *logos* grego pode ser reconhecido como o “Verbo” bíblico, cujo significado é complexo e amplo, mas que primordialmente significa o princípio na figura de Jesus. Essa palavra contém uma série de significados, que se alteram de acordo com o contexto em que está implicada, variando em linguagem, palavra, verbo, sentido, razão, relação ou proporção.<sup>24</sup>

A filosofia grega, com efeito, é a passagem do *mythos*, como explicação da realidade, para o *logos*, como busca das razões das coisas, da inteligibilidade imanente do real. Igualmente, a fé cristã carrega os gérmenes do *logos*, que a aproximaria e a faria encontrar uma profunda correspondência na forma de pensar do helenismo, uma vez que na passagem do diálogo para o conceito, ou seja, para o campo da razão e do universal, o Cristianismo entrará em contato com toda a experiência humana. O olhar cristão reconhece, na existência histórica

---

<sup>22</sup> Gilson esclarece que “[...] essa noção grega de *logos* é de origem manifestamente filosófica, principalmente estoica, e já fora utilizada por Filon de Alexandria (falecido por volta de 40 d. C.)” (GILSON, 1998, p. XVIII).

<sup>23</sup> No *Timeu* de Platão, segundo sugere Lopes na Introdução de sua tradução para o Português: “[...] o trabalho produtivo não consiste numa criação *ex nihilo*, porquanto modela um material pré-existente [...]. Ao agir como ordenador/organizador, assemelha-se bastante a um administrador ou, em última análise, a um político, se a sua tarefa pretende impor a ordem onde ela não existia; metaforicamente, transmuta a anarquia do caos em sociedade cósmica. A este respeito, a própria palavra *dēmiourgos* confirma essa orientação semântica [...] Deste modo, quando Timeu lhe chama ‘criador e pai do mundo’ (28c3-4), devemos entender esses epítetos, em primeiro lugar, à luz do carácter mimético da demiurgia, e, por outro lado, de acordo com esta função ordenadora [...] neste sentido de educador, o demiurgo é, para os homens, um exemplo a seguir [...] ele é o arquétipo a que o filósofo deve aspirar...” (LOPES, Introdução ao *Timeu*, 2010, p. 42).

<sup>24</sup> Cf. Costa (2014, p. 34-50).



de Jesus, o sentido absoluto da história humana ao considerá-lo filho de Deus e, nesse sentido assimila o *logos* filosófico para reconstituí-lo em *logos* teológico.<sup>25</sup>

O advento de Jesus como acontecimento histórico é um acontecimento que introduz um elemento de liberdade absoluta na história, e, partir dele, todas as outras manifestações de Deus se condensam e se resumem neste “*logos*”, na “palavra feita carne”. Reconhecer esta palavra como a palavra de Deus, ou seja, Jesus como Filho de Deus, é reconhecer o caráter último e definitivo desta sua história. No entanto, isso implica a introdução de um dinamismo na história, para que se possa transgredir os limites da sua imanência, pois, por tratarem deste caráter anímico, os cristãos admitem como necessária a racionalização da experiência cristã, por meio da “helenização” da linguagem, para proteger a verificabilidade da fé.<sup>26</sup>

Uma das principais justificativas para esse contato entre essas ideologias se encontra no fato de que nenhuma dimensão autenticamente humana pode ficar fora da salvação, e, portanto, a fé não poderia renunciar à filosofia, sobretudo porque a exigência de racionalidade é inerente à fé, uma vez que o Cristianismo não deve ser compreendido apenas como anúncio, experiência ou pura práxis. A fé possui uma função crítica, e a busca de inteligibilidade se realiza pela mediação da razão, definindo-se também como justificativa à apropriação da filosofia. O entrelaçamento entre fé e filosofia foi apresentado no início do IV Evangelho de João, no qual observamos a presença do eco grego: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (*Bíblia*. Livro da Sabedoria. João 1,1).<sup>27</sup>

Podemos admitir, como se sustentou com frequência, que uma noção filosófica grega vem tomar o lugar, aqui, do Deus cristão, impondo, assim, ao curso do pensamento cristão, um desvio primitivo que ele nunca mais será capaz de corrigir. O momento é decisivo, pois; o helenismo e Cristianismo acham-se, desde então, em contato. Quem absorveu quem? (GILSON, 1998, p. XVIII)

<sup>25</sup> Cf. Palácio (1991, p. 505-525).

<sup>26</sup> Acerca do processo de racionalização da experiência cristã: “Como para todos os empréstimos que o cristianismo tomou do helenismo, trata-se, deste que é o primeiro, segundo sabemos, muito mais de se apropriar de uma noção que servirá para a interpretação filosófica da fé do que de um elemento constitutivo dessa fé” (PUECH, 1928, p. 398).

<sup>27</sup> Na teologia cristã a assimilação do *logos* Clássico se encontra expressa no Evangelho de João, com o sentido de palavra divina, princípio criador identificado com a segunda pessoa da Santíssima Trindade, encarnada em Jesus Cristo: Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος (João 1, 1). Segundo a tradução dessa passagem grega, a expressão Ἐν ἀρχῇ traduzida como “No princípio”, refere-se à *arché*, isto é, um termo fundamental na linguagem dos filósofos pré-socráticos, caracterizado pela procura da substância primordial de onde tudo deriva. Já a expressão Λόγος, enquanto “Verbo”, corresponde à *logos*, cuja concepção filosófica, quando aplicada ao universo, refere-se a um princípio racional que governa todas as coisas.



Em face deste questionamento colocado por Gilson, Costa (2014, p. 36) salienta a dificuldade em determinar em que medida o Cristianismo se apropriou do pensamento grego e quanto essa racionalidade, ao ser apropriada, também controlava lógicas e formas de entendimento. Assim, torna-se possível antever que a filosofia se surpreende com o advento de uma religião cristã e de suas posições tão diferentes daquelas ligadas ao paganismo, ao passo que o Cristianismo precisava enfrentar toda a tradição filosófica grega, de maneira a incorporá-la. É nesse entremeio que Costa (2014, p. 17) expõe a figura do apóstolo Paulo ao manifestar a importância de destruir a sabedoria dos sábios e a inteligência dos inteligentes. Destruir aqui precisa ser lido com o sentido de transformar de tal maneira a propor uma conversão.<sup>28</sup>

Desse modo, a fim de pregar a necessidade da conversão, o apóstolo Paulo reconhece a imperfeição do pensamento própria da natureza humana, que somente julga ser verdadeiro aquilo que compreende, e por esse motivo afirma não pregar com palavras de sabedoria, para não tornar vã a pregação, já que os infiéis acreditavam existir somente aquela sabedoria que podiam entender.

Com efeito, a linguagem da cruz é loucura para aqueles que se perdem, mas para aqueles que se salvam, para nós, é poder de Deus. Pois está escrito: ‘Destruirei a sabedoria dos sábios e aniquilarei a inteligência dos inteligentes’. Onde está o sábio? Onde está o homem culto? Onde está o argumentador deste século? Deus não tornou louca a sabedoria deste século? Com efeito, visto que o mundo, por meio da sabedoria, não reconheceu a Deus na sabedoria de Deus, aprovou a Deus pela loucura da pregação salvar aqueles que creem. (*Coríntios 1, 17-25*)

Quando o pensamento filosófico entra em crise, no século I, e não mais consegue dar respostas aos problemas de sua própria época histórica, o Cristianismo emerge com uma força impressionante, apropriando-se, mais adiante, da própria filosofia, com o intuito de poder refletir em torno dos caminhos abertos pela fé. Neste contexto social de insatisfação, diante da falta de respostas aos problemas colocados na relação entre o homem e a natureza, e entre o homem e o mundo, o Cristianismo se impôs como alternativa, como afirma José Ortega y Gasset: “porque os homens se retiravam do mundo, foi encontrada a solução cristã; porque o natural enojava, se buscou o sobrenatural” (GASSET, 1989, p. 119).

---

<sup>28</sup> Cf. Costa (2014, p. 34-50).



Nesse mesmo contexto, no século II, é incorporado o papel dos Padres Apologistas, que se esforçaram por divulgar a fé em Cristo entre os romanos e, mais precisamente, entre os mais cultos, com o objetivo não apenas de convertê-los, mas, sobretudo, de conseguir uma maior tolerância religiosa. Estes Padres são considerados os primeiros filósofos cristãos por estabelecerem contatos importantes com os letrados que, nesse momento, recebiam uma educação baseada na Filosofia Antiga grega e romana. Entre os apologistas, situados já entre os séculos IV e V, está Agostinho, considerado Santo e Mestre do Ocidente por conduzir a patrística ao seu auge.

Por se tratar de um acontecimento histórico, o Cristianismo se sustenta pela prática de comunicar uma experiência, o que explica, em parte, a rápida difusão da fé cristã. Nesta intenção missionária, identifica-se a pretensão universal do Cristianismo, que partindo da experiência e do anúncio litúrgico, confirma a “apologia” como uma das maneiras primitivas da teologia cristã, cujo ensinamento visava uma prática coerente da fé.

A história dos primeiros Concílios, por exemplo, expõe o modo como a incorporação da linguagem técnica da filosofia foi submetida aos pressupostos da fé, posto que os problemas filosóficos interessam na medida em que afetam a experiência cristã e a reta interpretação da fé. Carlos Palácio (1991, p. 511) atesta a respeito de resquícios de dualismo ainda hoje, evidentes na linguagem e no imaginário cristãos, com reflexos na espiritualidade e na própria teologia, de modo a revelar o processo crítico implícito à assimilação do neoplatonismo.

Considera-se que a incorporação do saber Clássico pela sabedoria cristã, embora objeto de questionamento e crítica, foi não apenas produtiva, mas essencial ao posicionamento do homem cristão diante do mundo, considerado pagão. Para Santo Agostinho<sup>29</sup>, um dos defensores da sabedoria, uma fé vigorosa que se apoiasse na ciência humana seria um grande fruto que o cristão poderia oferecer à Igreja.

Sob o ponto de vista de boa parte dos Padres da Igreja, o cristão não podia ser partidário da ignorância, nem mesmo indiferente ao saber humano, o que evidencia tanto a apropriação do pensamento greco-romano pelo cristão, como a positiva qualificação de seu legado, sobre o qual foi elaborado um novo sentido, dada a adaptação às suas necessidades e especificidades. Assim, a estrutura construída pelo Cristianismo demonstra a primazia da religião em relação

---

<sup>29</sup> Filósofo e teólogo africano, bispo de Hipona e doutor da Igreja, viveu entre 354 e 430, no atual território da Argélia. Fora consagrado como grande pensador da condição humana, por meio da investigação de temas como conhecimento e amor; memória e presença; sabedoria; Deus e o destino do homem.



à filosofia, a qual se mantém apenas como instância de fornecimento dos esquemas teóricos. Utilizando deste raciocínio, o Cristianismo passa a identificar o ideal do sábio filósofo com o ideal do santo, e a santidade como representação do verdadeiro sentido da vida e da verdadeira plenitude humana, uma plenitude à medida da própria plenitude de Deus.

A Idade Média viverá esta tensão entre o humano e o divino, entre o pecado e a graça, findada na preferência medieval por correntes filosóficas de pendor místico<sup>30</sup>, como as vertentes místicas do platonismo e do neoplatonismo, bem como a versão cristã agostiniana, refletida na metáfora entre a cidade terrestre e a cidade celeste<sup>31</sup>. O nome mais proeminente deste período será Agostinho que, com base no neoplatonismo, elabora o que ele chama de “filosofia cristã” (PESSANHA, 1999, p.12), numa tentativa de conciliar fé e razão.

De certo modo, ele próprio representa essa passagem: nutriu-se dos resquícios da cultura helenística para depois converter-se a fé cristã. Ao romper com o passado, introduzindo uma noção de Deus alheia a filosofia de até então, Agostinho o faz de um modo que caracteriza uma certa continuidade da tradição filosófica. (ABRÃO, 1999, p. 99)

Na tentativa de equacionar esses problemas, Agostinho incorporou, de modo seletivo, aspectos do saber Clássico, postura semelhante à adotada pelos Padres gregos Orígenes (185-253 d.C.), Basílio (329-379 d.C) e Gregório de Nissa (335-394 d.C.), embora se mantenha em favor da superioridade da formação cristã. Em síntese, Agostinho, investia a sabedoria cristã de autoridade para avaliar e julgar o pensamento Clássico: “Bem munido por essa formação e não estando mais paralisado por signos desconhecidos, o leitor manso e humilde de coração,

---

<sup>30</sup> O advento da idade da razão é manifestado pelo entusiasmo no uso da razão em teologia, isto é, na aplicação de uma fé racionalmente fundada e transmitida, posto que a esta altura se recusa uma fé de pendor autossuficiente e fundamentalista. No plano das instituições religiosas e escolares, este movimento secularizador dirige-se direta e particularmente contra o domínio quase totalitário do espírito monástico que, desde a Patrística, orientava o pensamento e a vida da sociedade medieval. No entanto, o Cristianismo identificará o ideal do sábio com o ideal do santo, pontuando a tensão medieval que se instala, nesse momento, entre o humano e o divino, de modo a perceber o campo da filosofia como mera curiosidade intelectual, com frequente tensão para a mística. Decorre disso, a preferência medieval por correntes de filosofia de pendor místico, como foram designadamente algumas vertentes do platonismo e do neoplatonismo, bem como a versão cristã destas, a doutrina agostiniana, uma vez que os medievais pregavam a filosofia ao serviço da teologia, a tradição habituara-se ao platonismo e ao neoplatonismo como filosofias altamente espiritualistas, facilmente cristianizáveis e efetivamente já cristianizadas. Assim, Aristóteles parecia de difícil, senão de impossível cristianização, tendo em vista seu pendor realista e naturalista, ou até mesmo materialista.

<sup>31</sup> Referência à obra de Agostinho, denominada *De Civitate Dei* (413-426). Opondo a cidade dos homens à cidade divina, Agostinho aplica a lógica dual ao sentido da História Cristã, estabelecendo que a cidade dos homens se refere à cidade do pecado, e a cidade de Deus, à da salvação. Assim, o pensador de Hipona aprofunda a separação entre o humano e do divino; cf. Agostinho (*De Civitate Dei*, XIV, 28).





enraizado e edificado na caridade, poderá lançar-se ao exame e à discussão dos signos ambíguos das Escrituras” (AGOSTINHO, *Doutrina Cristã*, II, 43)<sup>32</sup>.

Nesse sentido, buscando ressaltar o primeiro grande sistema de filosofia cristã, o capítulo seguinte procura explorar a figura de Agostinho, de modo a demarcar uma abordagem teológico-filosófica nesta primeira parte do presente trabalho. Considerada a base intelectual da Idade Média, a teoria agostiniana legitima o exercício teórico da razão, tornando-o considerável à especulação filosófica medieval.

## CAPÍTULO II

### O pensamento de Agostinho e suas inferências (neo)platônicas

#### 1. Noções teológico-filosóficas

Os primeiros séculos do Cristianismo apresentavam uma doutrina sem uma estrutura ideológica inteiramente concluída. Nesse período, há uma evolução da condição de doutrina simples, fundamentada sobre a crença da salvação, para um conjunto de conceitos de bases racionais gregas, combinados à revelação divina.<sup>33</sup> Os Pais da Igreja, dentre os quais Clemente de Alexandria, nos séculos II e III, Justino, no século II, e Agostinho, no século IV, inauguraram uma nova maneira de pensar o Cristianismo, apresentando-o como doutrina favorável às verdades racionais do pensamento helênico, de modo a atribuir à revelação cristã elementos próprios da especulação filosófica grega.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Tradução de Irmã Nair de Assis Oliveira (2002).

<sup>33</sup> Tanto na Grécia dos tempos Clássicos, quanto em Roma, definia-se o desenvolvimento das capacidades do homem por meio da expressão *paideia*, referindo-se a um sistema de educação e formação ética, confinado, porém, aos limites da própria finitude humana. No helenismo, período subsequente, configura-se a busca do verdadeiro sentido da vida, e, por isso, a angústia existencial e a inquietação espiritual generalizadas levaram o homem à procura de um ideal de sábio, traduzido como *sofos*, e de sabedoria, *sofia*. O Cristianismo toma o ideal do sábio, aplicando-o ao ideal do santo. Assim, a santidade passa a representar o verdadeiro sentido da vida e a verdadeira plenitude humana, uma plenitude à medida da própria plenitude divina.

<sup>34</sup> Em contraposição, os chamados apologistas latinos reagiram contrariamente a essa conjunção e defenderam a originalidade da revelação cristã, fundada exclusivamente na fé. Colocando a necessidade de um distanciamento da especulação racional, como no caso de Tertuliano, no séc. II e III, os apologistas afirmavam acerca da complexidade em compatibilizar o pensamento racional com a verdade admitida fruto de revelação.



O esforço de conciliação entre verdades reveladas e ideias filosóficas, empreendido por esses primeiros pensadores cristãos, produziu a chamada filosofia Patrística, que não chegou, porém, a formular sistemas completos de filosofia cristã, posto que eles se limitaram a elaborações parciais de alguns problemas apologéticos e teológicos.<sup>35</sup>

Considerado, possivelmente, o pensador cristão da Patrística e de toda a primeira fase da Idade Média de maior relevância, cabe evidenciar a qualidade de síntese das reflexões agostinianas, posto que se compreende a superação de um caráter profano implícito em seu processo de conversão para assumir um discurso sacral.

Mas depois de ler aqueles livros dos platônicos e de ser induzido por eles a buscar a verdade incorpórea, vi que ‘as vossas perfeições invisíveis se percebem por meio das coisas criadas’. Sendo repellido (no meu esforço), senti o que, pelas trevas da minha alma, me não era permitido contemplar: experimentei a certeza de que existíeis e éreis infinito, sem, contudo, vos estenderdes pelos espaços finitos e infinitos. (AGOSTINHO, *Confissões*, VII, 20)<sup>36</sup>

Em vista disso, questiona-se a relação de resignação entre a teologia e a filosofia, suscitando o argumento principal da Patrística, ou seja, o problema das relações entre a fé e a razão, entre o que se sabe pela convicção interior e o que se demonstra racionalmente, entre a verdade revelada e a verdade lógica, entre a religiosidade cristã e a filosofia pagã.

Na pessoa de Agostinho a filosofia patrística e, quiçá, a filosofia cristã como tal, atinge o seu apogeu. É certo que Agostinho não pode ser contado entre os mestres da síntese. Dir-se-ia que o seu espírito, sempre vivo e pujante, empenhado em concitar o homem a decisões éticas e teóricas sempre novas, não comporta sequer a ideia de um sistema. Seja como for, a história no-lo apresenta como a figura que – conjugando, da maneira mais feliz, o ardor púnico ao espírito helênico e à vontade romana – iria ser o pioneiro do pensamento cristão, o preceptor dos povos e o orientador dos séculos. De sua plenitude irão haurir as gerações de todo um milênio, sem jamais conseguir esgotá-la. (BÖHNER; GILSON, 1985, p. 139)

---

<sup>35</sup> De acordo com a perspectiva de Pessanha, não foram os esforços dos primeiros pregadores, os chamados Pais da Igreja, suficientes para a conciliação pretendida, entre verdades reveladas e ideias filosóficas, pois o que realizaram não passava de um conjunto superficial de princípios, desprovidos de uma estrutura consistente. Para ele, os fundadores da Igreja, na figura de influentes teólogos, professores e mestres cristãos, se pautavam na crença sem justificativa, promovendo a primazia da fé em detrimento da razão. O autor coloca ainda que o que se encontrava na Patrística, portanto, eram preconizações ao Cristianismo, empreendendo uma tentativa de defesa da fé, tanto em confronto com os questionamentos pagãos e de outras seitas religiosas, quanto para convencer as autoridades romanas da pertinência e legitimidade da doutrina cristã; cf. Pessanha (1999, p. 11).

<sup>36</sup> Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina (1980).



Na relação entre fé e razão, Agostinho reconhece claramente o papel da razão, e, ainda que sujeita à fé, vê na razão o caminho para o entendimento e uma via de acesso à verdade eterna, pois, segundo o teólogo, a filosofia se limita a um instrumento utilizado pelo Cristianismo com vistas à compreensão da fé. Desse modo, afirma ser necessário compreender para crer e crer para compreender.<sup>37</sup>

Esse raciocínio reflete sua história pessoal, cuja caminhada anterior à conversão perpassa as elaborações racionais dos maniqueus, do ecletismo ciceroniano e do neoplatonismo de Plotino (204d.C-270d.C). Todos, especialmente o último, contribuíram à noção mística de iluminação pela fé, acrescida de tudo o que sua cultura filosófica lhe fornecia, no sentido de racionalizar os dogmas cristãos.

Seguindo o programa do curso, cheguei ao livro de Cícero, cuja linguagem, mais do que o coração, quase todos louvam. Esse livro contém uma exortação ao estudo da filosofia. Chama-se Hortênsio [...]. Mas Vós sabeis, Luz do meu coração, que naquele tempo ainda me não eram conhecidos estes ensinamentos do Apóstolo São Paulo [...]. Apenas me deleitava, naquela exortação, o fato de essas palavras me excitarem fortemente e acenderem em mim o desejo de amar, buscar, conquistar, reter e abraçar, não esta ou aquela seita, mas sim a mesma sabedoria, qualquer que ela fosse. (AGOSTINHO, *Confissões*, III, 4)<sup>38</sup>

Convém ressaltar que Agostinho se refere nessa passagem a uma ‘sabedoria’ religiosa, adaptada à santidade e intrínseca ao contexto teológico posterior à sua conversão, pois antes desse processo, ele utiliza o termo ‘sabedoria’ com o caráter filosófico, vinculando-o a uma capacidade de raciocínio. A vida de Agostinho representa o itinerário espiritual e filosófico de um homem comum que toma contato, muitas vezes aprofundado, com pensamentos e correntes filosóficas variadas, eventualmente contrárias à essência do Cristianismo, mas que se volta ao entendimento dado pela fé nas Escrituras, em virtude de encontros decisivos ao seu processo de conversão, como com o Bispo Ambrósio<sup>39</sup>, e a partir do acesso aos textos de São Paulo.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Cf. Gilson (1998, p. 144).

<sup>38</sup> Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina (1980).

<sup>39</sup> Ambrósio de Milão (340-397): Santo Ambrósio foi Bispo de Milão e é considerado um dos Padres e doutores da Igreja. Foi ele quem ministrou o batismo a Agostinho. É considerado um dos quatro máximos doutores da Igreja, sintetizando admiravelmente o pensamento antigo e o Cristianismo.

<sup>40</sup> São Paulo ou Paulo de Tarso (9-64 d.C.): Considerado por muitos cristãos como o mais importante discípulo de Jesus e, depois deste, a figura mais importante no desenvolvimento do Cristianismo nascente. Entre as cartas que escreveu, está a Carta aos Romanos, da qual Agostinho lê a passagem que muda a sua vida e marca o momento de sua conversão definitiva ao Cristianismo.



O processo reflexivo de conversão pelo qual Agostinho passa, leva-o a refutar o maniqueísmo, cuja influência será notória na filosofia neoplatônica. Para tanto, o teólogo discorre sobre os ‘erros’ dos maniqueus, que pautados em uma cosmologia dualista, acreditavam existir dois soberanos ou dois deuses, um bom e outro mau, de cuja batalha cósmica se originavam os homens, carregando em si o bem e o mal.

Mas — ai! Ai de mim! — Acreditei nos erros dos maniqueístas. Por que passos ia descendo até ao profundo do inferno, trabalhando e consumindo-me com a falta da verdade, quando eu Vos procurava! [...]. Meu Deus, a Vós o confesso, a Vós que de mim Vos compadecestes quando ainda Vos não conhecia, quando Vos buscava não segundo a compreensão da inteligência, mas segundo o raciocínio da carne. (AGOSTINHO, *Confissões*, III, 11)<sup>41</sup>

Em seu tempo de pecado, antes de sua conversão, datada de 386 d. C., Agostinho experimentou a debilidade, o limite e a incoerência de sua carne e de seus desejos, o que o levou a concluir acerca da fragilidade do homem sem Deus, e, conseqüentemente, a empreender uma busca pela paz interior e pelo sentido de sua vida. Assim, nomeado vigário, bispo adjunto e, em seguida, bispo de Hipona, na Argélia, ele permanece por mais de quarenta anos ligado à Igreja, dividindo-se entre tarefas administrativas e reflexões filosófico-teológicas.

Tomando como base seu livro *Confissões* (397-491), obra que explora extensamente os estados interiores da mente humana e a relação mútua existente entre a graça e a liberdade, demonstra-se o drama de uma alma que se redime, com a finalidade de confessar-se. Exibindo a conjunção desse conteúdo literário, nota-se que com ele o Cristianismo ganha repertório filosófico, uma vez que se vale de princípios racionais, sistematizando uma concepção do mundo, do homem e de Deus, a qual se manteve, por muito tempo, como a doutrina fundamental da Igreja Católica.

Todavia, pode-se dizer que a filosofia é encarada por Agostinho, e, conseqüentemente, em sua obra, apenas como um instrumental auxiliar à compreensão da fé. Assim, embora desenvolva seu pensamento a partir de pressupostos (neo)platônicos, ele ajusta a herança grega à cristã, afirmando a igualdade entre os homens, além da noção de que o indivíduo possui a capacidade de levar a palavra de Deus à sociedade.

---

<sup>41</sup> Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina (1980).



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Mesmo movendo-se em direção a um novo contexto marcado pela revelação cristã e pela Teologia, Agostinho mantém-se dentro de um paradigma intelectual, que herdou do pensamento grego via Roma, na determinação e na atitude para o conhecimento, na qual é baseado o conceito central de beatitude. (SANGALLI, 1998, p.144)

De modo geral, o pensamento agostiniano apresenta muitos pontos em comum com a filosofia greco-romana, o que implica a retomada das concepções anteriores a ele, aquelas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a elaboração de suas ideias. Sem dúvida, Platão (428-348 a.C.) ocupa uma certa iminência no que concerne a qualquer estudo de fontes agostinianas, como mostra o próprio testemunho de Agostinho, que recorre à filosofia (neo)platônica como um instrumento para interpretar o ensinamento cristão.

Quanto às coisas cujo estudo exige grande penetração da razão – pois estou em tal condição que desejo impacientemente compreender a verdade não só pela fé, mas também pela inteligência –, confio encontrar por ora entre os platônicos elementos que não contradigam a nossa sagrada doutrina. (AGOSTINHO, *Contra Acad.* III, 20, 43)<sup>42</sup>

Contudo, em função da incompreensão da língua grega, Agostinho restringe seu contato com o platonismo aos escritos neoplatônicos, principalmente aos de Plotino, que traziam uma versão mística do pensamento de Platão. Dessa maneira, o (neo)platonismo revela ao pensador cristão um caminho alternativo e mais claro do que aquele dado pelo maniqueísmo, uma vez que exprime a possibilidade de se compreender de maneira mais racional e lógica a doutrina cristã. Empreendendo uma busca pelas verdades indubitáveis, ele encontra, junto ao (neo)platonismo, a primazia da experiência interna sobre a externa e, assim, regula todo o processo de conhecimento, por meio da verdade obtida a partir da consciência.

Todos os séculos da Antiguidade que se seguiram a ele ostentam na sua fisionomia espiritual traços da filosofia platônica (por mais metamorfoseada que esteja), até que por fim o mundo greco-romano se unifica sob a universal religião espiritual do neoplatonismo. A cultura antiga, que a religião cristã assimilou e à qual se uniu para entrar, fundida com ela, na Idade Média, era uma cultura inteiramente baseada no pensamento platônico. É só a partir dela que se pode compreender uma figura como a de Santo Agostinho, que traçou a fronteira histórico-filosófica da concepção medieval do mundo, por meio da sua *Cidade de Deus*, tradução cristã da *República* de Platão. (JAEGER, 1986. p. 401)

---

<sup>42</sup>Tradução de Frei Agostinho Belmonte (2008).



Apesar de antepor os preceitos da Bíblia Sagrada diante de possíveis conflitos teóricos entre as vertentes, admite-se o ineditismo agostiniano em promover uma correlação da doutrina cristã com o pensamento de Platão, ainda que se apoiando nas teses do neoplatonismo. Nesse sentido, resguardado nos princípios do Cristianismo, Agostinho reavalia o pensamento helenístico, substituindo a teoria platônica das ideias pelo mundo da consciência divina, cristianizando, dessa maneira, Platão.

A partir disso, fica clara a intenção deste capítulo em estabelecer um paralelo entre as concepções de Santo Agostinho e as teorias platônicas, de modo a ressaltar, seja por meio de correspondências teóricas ou pela apresentação de pontos de inflexão, a influência do filósofo grego na especulação agostiniana pela busca da verdade.

Porém, uma das diferenças teóricas marcantes entre estas teorias se refere ao criacionismo, já que discorrendo acerca da origem cósmica no *Gênesis*, advinda dos princípios judaicos adotados pelos cristãos, o bispo de Hipona sugere a criação a partir do nada, concepção através da qual o homem, composto de corpo e alma, apresenta-se em duas partes: uma física, inferior; outra metafísica, elevada.

A teoria da criação do mundo manifesta claramente a herança das tradições judaicas, obtida pelos cristãos, fazendo-se original diante da filosofia helênica, pois, enquanto Platão trabalha com a ideia de Universo modelado e eterno, apresentando um artífice com a capacidade de dar Forma ao que sempre existiu e sempre existirá, Agostinho assumirá a noção de mundo criado e temporal, manifestando o entendimento de Deus por sua própria essência trina, como criador de todos os seres, a partir de nada além dele e como consequência de seu amor infinito.<sup>43</sup>

Mas, ó Senhor Nosso — ó Deus verdadeiro que criastes não só as nossas almas, mas também os nossos corpos, e não só nossas almas e corpos, mas ainda todos os seres e todas as coisas —, eu já então afirmava e cria firmemente que sois incontaminável, alheio a toda alteração, e absolutamente imutável. (AGOSTINHO, *Confissões*, VII, 3)<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup>Segundo Lopes, em sua Introdução ao *Timeu*, “[...] como ‘construtor’, o demiurgo empreende uma atividade mimética. Ao criar o mundo sensível por meio da imitação do arquétipo, assemelha-se em grande medida a um artífice, que, antes de produzir alguma coisa, tem em conta uma forma da qual assimilará as propriedades que fará corresponder no material que trabalha. Assim, põe os olhos nas coisas que se mantêm sempre iguais (as Ideias). Partindo deste conhecimento prévio, age sobre o material de modo a dotá-lo de ordem, pois que antes estava desordenado (30a3-5)” (LOPES, Introdução ao *Timeu*, 2010, p. 39).

<sup>44</sup>Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina (1980).



Embora não haja correlação imediata entre a teoria criacionista cristã e o princípio de ordenação platônico, que transforma em cosmo o caos originário, torna-se essencial pontuar acerca dos conceitos neoplatônicos que conduziram o bispo de Hipona à crença em um princípio *Uno*, que atrelado à criação do Espírito, e, por sua vez, vinculado à geração da Alma, tange o surgimento do universo. Assim, Agostinho estabelece uma conexão entre o pensamento cristão e a filosofia neoplatônica, cujo principal expoente foi Plotino (205-270).<sup>45</sup>

A convergência do *Uno* plotiniano à própria noção de Deus no Cristianismo se mantém questionável, porém se aproxima das bases teóricas agostinianas, no que diz respeito ao Ser eterno e imutável, permitindo a concepção da realidade imaterial que transcenderia seu espírito. Em Plotino, há a aceitação da noção de emanção do *Uno* pelo cosmo, diferenciando-se da tradição cristã, na qual se nega o mundo como fruto de uma emanção, pois se trata de criação divina.<sup>46</sup>

Além disso, a teoria da emanção fala da geração do mundo acontecendo de uma tal maneira que o *Uno* permanece imóvel, impedindo a interpretação do mundo sensível como resultado da liberdade do *Uno*, ao passo que no pensamento judaico-cristão, Deus, em plena liberdade, cria o mundo por um ato de amor. Este ato de criação, que difere o criador da criatura, corrobora para a inferência de que o *Uno* plotiniano não é Deus, já que Plotino se fundamenta na teoria da emanção, na qual o mundo derivou do próprio *Uno*, que por sua vez, propaga-se pelo cosmo.

Aquilo a partir do qual cada coisa individual surge não é uma coisa individual, mas outro em relação a todas elas. Ele não é, então, uma dentre todas as coisas, mas anterior a todas elas, de modo que ele seja anterior ao intelecto. [...]. Se, então, o intelecto é intelecto porque é múltiplo, e pensar em si mesmo, mesmo se isso deriva do intelecto, é um tipo de ocorrência que o torna muitos, aquilo que é absolutamente simples e primeiro de todas as coisas deve estar além do intelecto. (PLOTINO, *Enéada*, V, 8, 31)<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Discípulo de um dos maiores filósofos gregos do período, Alexandrino Amônio Sacas (c. 175 – 242), Plotino é considerado o iniciador da linha filosófica do neoplatonismo (LAURENT, 1996, p. 417). Todo conteúdo a seu respeito vem do breve texto “A Vida de Plotino”, escrito por um de seus mais próximos discípulos, Porfírio de Tiro, o qual também foi responsável por compilar a obra plotiniana, organizando-a em cinquenta e quatro tratados, distribuídos em seis grupos de nove tratados cada, chamados de *Enéadas* (BEZERRA, 2006, p. 61). Conforme Plotino investiga, na sexta e na última *Enéadas*, a hipótese do *Uno* é entendida como o Primeiro Princípio, ou ainda, o fundamento e o princípio absoluto (REALE, 2008, p. 41). Assim, em termos hierárquicos, o *Uno* antecede e gera o Pensamento, que, por sua vez, é identificado com o que ele chama de Espírito ou Inteligência. Segundo esta elaboração, o *Uno* se caracteriza por ser não-múltiplo; sem limites; sem extensão, nem figura; sem movimento, nem repouso; atemporal, sem sentido, nome ou conhecimento; cf. Bezerra (2006, p. 71).

<sup>46</sup> Cf. Bochet (1996, p. 41).

<sup>47</sup> Tradução de José Antônio Miguez (1966).



Nesta passagem, Plotino salienta a transcendência do *Uno*, concebendo-o como anterior a todas as coisas. No entanto, ele não o considera anterior no sentido de ser uma dentre elas, pelo contrário, por ser aquilo a partir do qual todas as coisas surgem, ele deve possuir uma distinção, portanto, ser outro. Quando o filósofo diz que o *Uno* é aquilo a partir do qual cada coisa individual surge, lê-se que para cada coisa existir, o *Uno* deve ser pressuposto, portanto anterior a ela. E, deste modo, conclui-se que a unidade é anterior à multiplicidade, e a simplicidade anterior à complexidade.

Sendo fonte infinita de ser, que sempre alcança, ilumina e molda todos os seres posteriores a ele - sejam inteligíveis (puros) ou sensíveis (mesclados de matéria/mal) - o *Uno* é apresentado a partir de Sua perene capacidade de geração. Assim, para a manutenção da unidade do sistema plotiniano é importante avançar para a compreensão da relação *Uno-Bem*, a qual implica eternidade e poder absoluto, contrapondo-se ao mal, também eterno, que não poderá ser “destruído”. No tratado ‘*Sobre a Origem dos Males*’, Plotino descreve o mal como a privação total do Bem e dos atributos originários dos seres verdadeiros, tendo como sua “substância” a matéria: “Pois o mal é sempre indeterminado, nunca estável, por completo passivo, desejante e inteiramente pobre” (PLOTINO, *Enéada* I, 8, 51)<sup>48</sup>.

Torna-se importante destacar desde logo que Plotino classifica duas noções de “existência” do mal: a) o mal em si mesmo e; b) o que tem mistura com ele. No primeiro caso, a matéria é este mal em si mesmo ou o “não-ser”, isto é, uma total privação ou uma irrealidade. A segunda noção de “existência” do mal, por sua vez, pertence aos seres que vem-a-ser a partir da participação ou da “mistura” da matéria nas formas que lhe advém por intermédio da alma, de modo que a segunda noção de mal pertence aos seres sensíveis. De acordo com Plotino, isso ocorre quando a alma se mescla com a matéria, mostrando-se incapaz de desenvolver todas as suas potencialidades.

Contudo, Plotino garante que a alma em si não é causa geradora desses males, muito menos do mal em si, pois a alma possui uma natureza primeira pertencente à hierarquia dos seres verdadeiros. Do mesmo modo como a alma não pode ser o Bem em si, pois apenas por meio da virtude conduz e participa do Bem, assim também, ela se afasta do Bem se associada

---

<sup>48</sup> Tradução de José Antônio Miguez (1966).





a uma disposição viciosa, aproximando-se do mal. Logo, é preciso “[...] considerar o bem como essencial à alma e o mal como algo que lhe é accidental” (PLOTINO, *Enéada* I, 8, 12)<sup>49</sup>.

Com base na concepção cristã de Deus, Agostinho constrói a doutrina metafísica do bem e do mal, demonstrando sua proximidade em relação ao neoplatonismo de Plotino. O mundo criado, manifestação da sabedoria e da bondade de Deus, é uma obra perfeita, pois tudo aquilo que foi criado é necessariamente bom, uma vez que a ideia de “Bom” está implícita à ideia de Ser.

Com efeito, Deus não deve ser compreendido como a causa do mal, da mesma forma que a matéria também não poderia produzi-lo, pois é criatura divina. Dessa maneira, o mal, destituído de toda a substancialidade, seria definido apenas como a privação do “bem”. Contrariamente ao que defendiam os maniqueus, na perspectiva agostiniana não haveria dois princípios absolutos regendo o mundo, mas tão somente um, Deus, como a bondade absoluta.

Por isso, ali onde eu via que o incorruptível deve ser preferido ao corruptível, aí te devia eu procurar e daí aperceber-me onde está o mal. Isto é, donde tem origem a própria corrupção, pela qual a tua substância de modo algum pode ser violada. (AGOSTINHO, *Confissões*, VII, 4)<sup>50</sup>

O mal se situa na perversão da vontade, pois, inclinada ora ao material, ora ao espiritual, possibilita ao homem a aproximação ou o afastamento de Deus. Reside aqui a essência do pecado, visto como uma transgressão da lei divina, na medida em que a alma foi criada por Deus para reger o corpo e afastá-lo dos riscos do mal. Com o conceito de pecado, as ideias de culpa, arrependimento e rendição adquirem sentido na doutrina cristã.<sup>51</sup>

A alma é situada ontologicamente superior às coisas materiais presentes no mundo, porém, quando a alma se afasta da verdade imutável e divina, presente dentro de si própria, volta-se para as coisas mutáveis, para fruir delas, e acaba por servir e escravizar-se a algo que lhe é inferior, subordinando a alma ao corpo e recaindo na concupiscência e na ignorância.

Assim, o estado de decadência do homem é visto como de inteira responsabilidade do livre arbítrio humano, no entanto, a possibilidade de retorno às origens divinas é entendida como determinação divina, isto é, privilégio concedido por Deus, que vinculado à doutrina

---

<sup>49</sup> Tradução de José Antônio Miguez (1966).

<sup>50</sup> Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina (1980).

<sup>51</sup> Cf. Cordon; Martinez (1983, p. 81).



agostiniana da predestinação e da graça, evidencia a subordinação do homem a Deus, implicando a salvação apenas de eleitos.

Todo mal se reduz ao pecado, abuso desse livre arbítrio – desconhecido dos maniqueus – e o castigo do pecado. Alteração, queda, corrupção, multiplicidade – esses males aparecem como perpétua desagregação orientada para o nada ou a perversão. Depende do homem, porém, opor-se a isso, pelo esforço contínuo de voltar à unidade divina. (AGOSTINHO, *De Vera Religione*, XII, 24)<sup>52</sup>

Centrado na concepção dualista que contrapunha o homem a Deus, o mal ao bem, as trevas à luz, Agostinho se volta à investigação de teorias desprendidas do mundo sensível, para além de um cosmos visível, adaptando, assim, diversas teorias (neo)platônicas a seus próprios interesses cristãos. Essa relação aponta a existência de dois tipos inteiramente diferentes de conhecimento: o primeiro, limitado aos sentidos e referente aos objetos exteriores ou suas imagens; o segundo, em oposição ao primeiro, encontrado na matemática e nos princípios fundamentais da sabedoria.

Nesta lógica, após a conversão de Agostinho ao Cristianismo, problematiza-se a respeito dos fundamentos do conhecimento, uma vez que o bispo de Hipona, alegando a variabilidade fornecida pelos sentidos, defende a imperfeição de toda apreensão sensível, a partir da qual não se poderia encontrar qualquer fundamento para a certeza. No entanto, Agostinho acusa que o erro, nesse caso, provém dos juízos que se fazem das sensações e não das sensações em si, pois uma sensação enquanto tal não é falsa, mas sim o desejo de considerá-la a expressão de uma verdade externa ao próprio sujeito. Essa postura provinha de Platão e foi conhecida por Agostinho, pouco antes da conversão, por meio dos escritos de Plotino, resultando na discussão acerca da relação corpo e alma que será amplamente exposta no decorrer deste trabalho.

Platão define o homem como uma constituição entre alma e corpo, e Agostinho mantém permanentemente esse conceito com todas as consequências lógicas que ele acarreta, dentre as quais a principal é a ideia de transcendência hierárquica da alma em relação ao corpo. Ambos admitem a superioridade da alma, e que ela exerce sua capacidade de conhecer por meio dos sentidos corpóreos. De acordo com Cotrim, Agostinho destaca a superioridade da alma em relação ao corpo, enfatizando que a parte mais nobre do homem, a alma, vincula-se

---

<sup>52</sup> Tradução de Irmã Nair de Assis Oliveira (1986).



à felicidade: “Para ele, a alma teria sido criada por Deus para reinar sobre o corpo, dirigindo-o para a prática do bem” (COTRIM, 2010, p. 207).

Isto posto, alude-se ao preceito de que o corpo é o cárcere da alma, enfatizando a perspectiva agostiniana que coloca a necessidade de a alma se afastar das ilusões transitórias da experiência sensível, submetendo a razão à fé, se levada em conta a fase pré-intelectiva do processo cognitivo. Ainda que, por vezes, a fé chegue a ser encarada como uma alternativa à razão na preparação para o conhecimento, não há como ignorar que a razão é uma estrutura basilar do conhecimento e que Agostinho afirma haver um quase nada de razão (*quantulacumque ratio*) que nos persuade à fé e, por isso, a precede.<sup>53</sup>

Contudo, particularizando esta noção de cárcere da alma, retoma-se a manipulação que Platão realiza do mito de Orfeu, a fim de alterar a relação entre *soma* e *psyche*, que, para os órficos, está na ideia de condenação do corpo como túmulo para a alma. Dessa maneira, o filósofo ateniense relativiza a concepção órfica de que o *soma* seria apenas uma prisão para a alma, propondo, como alternativa, a ideia de ‘mergulho’ da *psyche* na experiência corpórea em busca da sabedoria.<sup>54</sup>

Ligada à tradição órfica, as imagens de ‘mergulho’ são aplicadas, em Platão, na elaboração de uma consciência moral intrínseca a uma dimensão psíquica, dessa maneira, o filósofo grego reconhece a necessidade de se manter a integridade do corpo e, diferentemente do que prega Agostinho, acerca das penitências necessárias à purificação, respeita a relevância da saúde corporal, indispensável ao exercício da *psyche* e, por conseguinte, à tomada de consciência.<sup>55</sup>

Da tradição órfica, Platão faz uso da imagem de que o corpo é túmulo da alma, para dar-lhe uma outra vertente. Para tanto, Platão elabora um jogo de linguagem com a máxima *soma-sema*, já que esta última pode significar “túmulo” e também “sinal”. Nesse sentido, a vida somática não é uma

<sup>53</sup> Cf. Agostinho (*De Div. quaestio* 83, 81, 2)<sup>53</sup>.

<sup>54</sup> A respeito do princípio de mergulho, Coutinho apresenta a *katabasis*, expressão que se refere a um movimento de descida, admitido como “[...] um tipo de convívio com características consideradas mais instintivas [...]”. Este raciocínio é assimilado à ‘Alegoria da Caverna’ de Platão, principalmente pelo fato de o pensador reconhecer a importância da *katabasis* para um processo de esclarecimento da *psyche*. Portanto, ao manifestar a busca da elevação, Platão não nega a obscuridade, como em uma relação antagonista, mas identifica o primeiro conceito enquanto passo necessário para compreender a complexidade do segundo. É nesse sentido que Coutinho se volta ao espaço arquitetônico, referindo-se a modelos arquitetônicos concretizados em nível mais baixo e, portanto, à representação de um tipo de “[...] relação de primeiro estágio na vida prática e social [...]”. (L. Coutinho, 2011, p. 80-81). Essa relação será retomada adiante, com uma roupagem cristã, a fim de tratar a interioridade proposta no discurso teológico de Agostinho.

<sup>55</sup> Cf. Coutinho (2015, p. 95).



mentira, mas antes responsável para dar mostra dos sinais, ou se se preferir dos desejos insaciáveis da parte da *psyche* responsável pelas paixões. O *soma* se torna, em Platão, sinal das coisas verdadeiras, e também dos vícios, tornando possível a distinção de umas e de outros. Em outras palavras, o *soma* é o meio por onde a *psyche* sente e expressa-se. (L. Coutinho, 2015, p. 121)

Diante disso, como o divino poderia conciliar-se com o corpo? Santo Agostinho encontra na carne a resposta que conjugue tanto a natureza divina quanto a material na figura de Cristo, apesar da expressão assumir um sentido mais abrangente que meramente a matéria de que seria composto o corpo. O Verbo assume o sentido de palavra interior, com a função de se exteriorizar para se dar a conhecer aos homens, tal como o Verbo de Deus se fez carne para se manifestar aos sentidos dos homens, exortando o encontro da luz interior que os habita.<sup>56</sup>

A teoria agostiniana da sensação se embasa na sua própria concepção de humanidade, em que o homem é composto de alma espiritual e corpo material, uma vez que o corpo não tem qualquer capacidade de atuar sobre a alma, definida por Agostinho como uma substância partícipe da razão e adequada ao governo de um corpo. Bem como pressupunha os preceitos neoplatônicos, em que se baseia, ele afirma uma hierarquia natural, na qual somente a alma pode instrumentalizar o corpo. Esta questão reside, portanto, no modo como a alma racional utiliza os órgãos dos sentidos corpóreos na experiência sensorial, uma vez que a sensação só pode ser uma atividade imputável à alma e não ao corpo.<sup>57</sup>

A condição para que ocorra a sensação é um encontro do sujeito, por meio dos órgãos do sentido, com um objeto, porém, de acordo com a interpretação de Ferreira (2012, p. 62) acerca da perspectiva agostiniana, esta condição necessária não seria suficiente, pois a sensação ultrapassa o mero encontro físico, já que implica a consciência da mente. Conclui-se não ser na alma, mas no corpo que os objetos exteriores provocam um efeito que se opõe ou harmoniza com o movimento dos órgãos, contudo, é a partir do momento em que a alma toma consciência deste processo que acontece a sensação.

Segundo Agostinho, dois processos concorrem a partir do fenômeno da percepção sensível: o primeiro se trata da ação do objeto exterior sobre o corpo e o segundo ocorre em relação à ação da alma sobre o corpo. Em qualquer um destes processos, o princípio ativo

---

<sup>56</sup> Cf. Coríntios. 1, 21.

<sup>57</sup> Cf. Ferraz (1862, p. 117).



nunca é o corpo, como visto em *De Quantitate Animae*<sup>58</sup>, onde o pensador cristão estabelece a definição da sensação como “uma impressão corporal que por si mesma não escapa à alma” (*De Quantitate Animae* XXX, 59). Logo, os prazeres da carne são, por exemplo, ao nível sensorio, reconhecidos pela alma como sensações de prazer efetivo, mas isto significa que a alma os reconhece como aprazíveis para o corpo e não para si mesma.<sup>59</sup>

Agora, conforme determinara, fica atento ao que seja o poder da alma nos sentidos e no próprio movimento de um ser animado mais perfeito nesse sentido; [...]. A alma se aplica ao tato e por ele sente e distingue o que é frio, áspero, liso, duro, leve, pesado. Além disso, discerne pelo paladar, pelo olfato, pela audição e pela visão as inúmeras diferenças de sabores, de odores, de sons, de formas. Em todas essas operações aceita e apetece o que for adequado à natureza de seu corpo; rejeita e evita o que é contrário. (*De Quantitate Animae* XXXIII, 71)<sup>60</sup>

Com base nas ponderações elaboradas por Ferreira (2012, p. 131), depreende-se que a alma deve amar a beleza inferior como igualdade, e não como fim, pois, sujeitar-se à ordem se difere da condição de estar sujeito à ordem. A alma sujeita-se à ordem, quando ama plenamente aquilo que está acima dela, isto é, Deus, e quando ama como a si mesma as almas semelhantes, ordenando as coisas inferiores sem ser corrompida. Por conseguinte, aquilo que corrompe a alma não é mau, pois também o corpo é uma criatura de Deus e é adornado por uma beleza ínfima, mas que só relativamente à dignidade da alma pode ser menosprezada.

Em decorrência desta exposição, e sob o ponto de vista agostiniano, é possível concluir que a carne também pode ser reparada, pois é a alma corrompida que acaba por também a corromper. Desse modo, o pensador cristão demonstra que todas as coisas corpóreas são boas, pois são consideradas produtos da ordem divina; não, porém como o é Deus, pois este é o Sumo Bem, o criador.<sup>61</sup>

Por isso, compreendia, por experiência própria, o que tinha lido. Entendia agora como ‘a carne tem desejos contra o espírito, e o espírito tem-nos contra a carne’. Eu na verdade, vivia em ambos: na carne e no espírito. Vivía,

---

<sup>58</sup> *De Quantitate Animae* foi escrito em Roma, após o batismo de Agostinho, no ano 388. O diálogo se baseia em conversas ocorridas entre Agostinho e seu amigo Evódio. Tratando da potencialidade da alma, o autor destaca tanto o conhecimento sensível, como o inteligível, respondendo seis questões: a origem da alma, sua qualidade, sua magnitude, a razão para sua união com o corpo, o resultado dessa união e o resultado de sua separação do corpo (*De Quantitate Animae* I,1). A maior parte da obra é dedicada à questão sobre a magnitude da alma, pois a finalidade do texto, como atesta Agostinho, consiste em mostrar que a alma “não tem quantidade corporal, mas que é, contudo, uma coisa grande” (*Retractationes* I, 7, 1).

<sup>59</sup> Cf. Ferreira (2012, p. 64).

<sup>60</sup> Tradução de Aloysio Jansen de Faria (1997).

<sup>61</sup> Cf. Mammi (2003, p. 113).



porém, mais naquele que aprovava em mim (no desejo do espírito contra a carne), do que no outro que em mim condenava (no desejo da carne contra o espírito). Com efeito, neste já não era eu quem vivia, visto que, em grande parte, o sofria mais contra a vontade, do que o praticava de livre arbítrio. Mas, enfim, o hábito, que combatia tanto contra mim, provinha de mim, porque, com atos da vontade, eu chegava onde não queria. E quem poderá protestar legitimamente, quando um castigo justo persegue o pecador? (AGOSTINHO, *Confissões*, VIII, 11)<sup>62</sup>

De modo efetivo, esta passagem expõe a correspondência entre as temáticas do livre-arbítrio e da origem do mal com a experiência pessoal do bispo hiponense. Agostinho vivencia o problema do mal em sua própria carne, e de modo a justificar esta experiência passa a questionar em várias correntes de pensamento, especialmente no maniqueísmo e no neoplatonismo, uma possível resposta para a origem do mal.

A fim de prosseguir com as correlações entre Platão e Agostinho, e para além da perspectiva criacionista que os diferem, outro ponto de inflexão entre os dois pensadores perpassa a questão de percepção do inteligível na alma, refutada por Agostinho como um processo de descoberta de um conteúdo passado. Para ele, a alma não passaria por uma existência anterior, na qual contempla as ideias, mas, ao contrário, dependeria da existência de uma luz eterna da razão que procede de Deus e atuaria a todo momento, possibilitando o conhecimento das verdades eternas.

Embora tenha se ligado à teoria de Platão, Agostinho não considerou completamente a sua conjectura, pois como cristão não poderia aceitar o fato de a alma existir antes do corpo e contemplar ideias em uma vida passada. Assim, para Agostinho, as verdades permanentes e imutáveis existentes no mundo espiritual platônico estão estabelecidas em Deus, portanto o conhecimento provém de Deus e é por meio de sua iluminação que o homem o recebe em sua interioridade. Ao discutir sobre o conhecimento, Agostinho se aproxima do pensamento platônico, no que se refere à Doutrina da Reminiscência, apesar de não a considerar inteiramente.

Na concepção do filósofo grego, por sua vez, e em um processo de interiorização o homem recordaria as experiências vividas, relembrando os conceitos preexistentes na alma até de fato adquirir o conhecimento. Assim, o princípio de reminiscência em Platão, que pode ser vinculado ao *mythos* de Er<sup>63</sup>, na *República*, trata a preexistência da alma em relação ao

---

<sup>62</sup> Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina (1980).

<sup>63</sup> Cf. Platão (*República* X, 614b).



corpo, levando ao caráter de recordação dos conhecimentos que o homem possui na vida presente.

Contudo, cabe ressaltar que a reminiscência, em Platão, não implica o alcance das verdades absolutas, pressupondo apenas uma aproximação do homem em relação a elas, no sentido de viabilizar a recordação do que é mais verdadeiro em direção ao menos verdadeiro. A crítica agostiniana ao princípio de reminiscência se vale desse aspecto, pois, enquanto para o pensador cristão há a possibilidade de se atingir as verdades, uma vez que a alma advém de Deus, para Platão a conquista das *achai* não é concebível, ainda que em muitas vidas.

O processo epistemológico desta teoria platônica acontece em três etapas, no qual, primeiramente, o homem passa por um processo sensível, advindo de um estímulo da realidade sensível que o cerca. Após essa primeira afecção, passa por um processo cognitivo, de modo que o conteúdo apreendido pelos sentidos do corpo é capaz de ativar o saber contido na memória. Por fim, refere-se a um processo recognitivo, que consiste no reconhecimento da coisa ou ser que desprende seu processo sensível, sob o auxílio da memória. Esse reconhecimento só é possível devido a imortalidade da alma, a possibilidade de metempsicose<sup>64</sup>, e mediante o contato da alma com as formas inteligíveis e com o “bem”.

Em muitas passagens de seus diálogos, Platão faz referência à ideia órfica da imortalidade e da transmigração da alma, de modo a fundamentar sua teoria da reminiscência. Contudo, o filósofo não lança mão da crença na transmigração da alma para ser confirmada enquanto crença órfica, mas a utiliza para propor uma atitude moral na vida psíquica presente. Desse modo, negando a capacidade de Deus mudar sua própria forma, utiliza da personagem de Sócrates para ilustrar a noção de que, no *mythos* de Er, os relatos de transmigração de homens para animais são representações imagéticas para um propósito alegórico e não propriamente sustentação.<sup>65</sup>

Agostinho se opõe a essa proposição, e especificamente no livro décimo segundo de *De Trinitate* se refere à passagem platônica em que Sócrates interroga o escravo, no *Ménon*,

---

<sup>64</sup> Segundo Casadio (1991, p. 119-122, apud COUTINHO, 2015, p. 80) a expressão “transmigração da alma” tem sido considerada, ao longo da história, sob duas temáticas distintas: “metempsicose” ou “metensomatose”, ao passo que este último vocábulo corresponde à tradução da noção de reincorporação. Cabe ressaltar aqui as interpretações possíveis, elaboradas por diferentes comentadores platônicos, acerca deste tema, especialmente o que concerne à reencarnação. Para uma investigação aprofundada, deve-se conferir a vertente teórica voltada aos processos de metempsicose em Platão. Contudo, será utilizada, na presente análise, a noção descrita, acreditando não produzir interferência qualitativa na produção textual como um todo.

<sup>65</sup> Cf. Platão (*República* II, 380d).



e o conduz a uma demonstração geométrica do teorema de Pitágoras.<sup>66</sup> Nessa passagem Sócrates procura explicitar a possibilidade de se alcançar um conhecimento absoluto e irrefutável por meio de um método capaz de reavivar o conteúdo da alma, concluindo que o aprendizado se associa mais à recordação de conhecimentos passados, se comparado à aquisição de conhecimentos novos.

De acordo com Ferreira (2012, p. 109), o bispo de Hipona ironiza tal conclusão platônica, afirmando que nem todos fomos geômetras na vida anterior, e, portanto, apresenta a relevância em se conceber que a natureza da alma inteligente obedece aos desígnios divinos, acessando tudo o que naturalmente está ligado às coisas intelectuais, por meio de uma certa luz imaterial. Do mesmo modo, Agostinho se refere às sensações de *déjà vu* como falsas memórias, semelhantes às que se experienciam durante os sonhos, quando nos parece que recordamos coisas que jamais fizemos ou vimos, salientando a possibilidade de serem resultado da influência de espíritos maus.

Portanto, a teoria agostiniana considera que a alma humana, em virtude de ter sido criada à imagem de Deus, alcança as ideias de maneira inata, refutando a premissa da reminiscência e negando a necessidade da experiência ou aprendizagem para garantir o acesso às realidades inteligíveis. Aliás, a questão do conhecimento sensível na reminiscência é assinalada criticamente por Agostinho, que questiona o motivo da reminiscência só ser aplicada sobre os inteligíveis.<sup>67</sup>

A partir disso, o pensador cristão constrói a correlação entre a iluminação e a interioridade, acreditando que se é da natureza da alma racional conhecer tanto as verdades eternas, quanto o sensível, esse conhecimento só se pode dar a partir do próprio pensamento. Para ele, a memória<sup>68</sup> se mantém como um elo, sobretudo, como ativadora da lembrança, que tem como base a presença da luz divina em nós, fazendo-se faculdade fundamental para adentrarmos o território da interioridade.

---

<sup>66</sup> Cf. Platão (*Mênon* 80a-87d).

<sup>67</sup> Sobre essa questão, Gilson afirma: “Sabemos que para os sensíveis a experiência é condição absolutamente necessária, e, no entanto, no exemplo do *Mênon*, não há reminiscência do sensível. Se a alma já encontrou ou conheceu as verdades eternas, ela deveria possuir em si a totalidade dos conhecimentos acessíveis ao homem” (GILSON, 2007, p. 96).

<sup>68</sup> A doutrina da iluminação de Agostinho, bem como a da interioridade, com destaque à questão da memória, não deixa de manifestar uma releitura do pensamento cristão do cerne da teoria do conhecimento de Platão, segundo a qual, “...o conhecimento racional entra na mente não de fora, mas está, de algum modo presente nela mesma” (MARKUS, 1967, p. 370).





Entretanto, segundo Bohner e Gilson (1985, p. 64), a iluminação divina não fornece conteúdo à mente humana, mas apenas estruturas puramente formais. Logo, para esses autores, a doutrina da iluminação proposta pelo Bispo de Hipona contempla a questão da validade dos nossos juízos, demonstrando a existência de um intelecto, simultaneamente, passivo e ativo: passivo porque recebe as ideias na forma de graça divina; ativo porque essa é uma dádiva que se mantém latente.

A iluminação é aplicável não ao conhecimento do sensível em geral, aos objetos do mundo, mas aos inteligíveis, seja quando se dão via o próprio pensamento, tal como as ideias de bem, verdade, justiça, as ideias matemáticas, seja quando, por exemplo, no caso de se emitir um juízo sobre o sensível, que revelem os inteligíveis [...]. (GILSON, 2007, p. 22)

Tendo em vista o movimento de interiorização como tema central na filosofia de Agostinho, pontua-se acerca da necessidade de se reconhecer hierarquias no processo de conquista da verdade imutável, uma vez que este caminho de ascensão não se pauta no abandono das coisas materiais, mutáveis e exteriores, mas na atribuição de um menor valor à elas, já que se trata de transcender o próprio interior a fim de alcançar a Deus, verdade eterna e imutável, voltando-se ao próprio interior: “[...] Em te ultrapassando, porém, não te esqueças que transcendes tua alma que raciocina [...]” (*De Vera Religione* XXXIX, 72)<sup>69</sup>.

Embora a noção que se deseja implicar neste momento seja a de um ‘mergulho’, isto é, de um aprofundamento do homem em si mesmo, a representação de transcendência foi utilizada com o objetivo de expor a capacidade de ultrapassar, ou ir além da própria interioridade, uma vez que desse modo encontramos a própria verdade metafísica divina.

Do platonismo Agostinho assimilou a concepção de que a verdade, como conhecimento eterno, deveria ser buscada intelectualmente no “mundo das ideias”. Por isso defendeu a via do autoconhecimento, o caminho da interioridade, como instrumento legítimo para a busca da verdade. Assim, somente o íntimo de nossa alma, iluminada por Deus, poderia atingir a verdade das coisas. (COTRIM, 2010, p.209)

Dito isso, torna-se fundamental ressaltar a valia do pensamento de Platão, por meio da teoria das ideias, as quais seriam consideradas arquétipos incorpóreos, eternos e imutáveis, dos quais os objetos concretos seriam cópias imperfeitas. Nessa perspectiva de superação do

---

<sup>69</sup> Tradução de Irmã Nair de Assis Oliveira (1986).



materialismo, Platão assegura a existência de uma hierarquia<sup>70</sup> entre dois planos, o plano sensível e o plano inteligível, que escalonados em graus de perfeição, revelam como principais as ideias de verdade, Belo e “Bom”, que, por sua vez, possibilitam elencar correspondências com as premissas agostinianas.<sup>71</sup>

## 2. Metáfora platônica e a progressiva ascensão ao inteligível

Uma vez que a superação das aparências, contidas no plano sensível, acontece por meio da libertação das amarras do corpo, voltando-se à essência, são problematizadas questões como mito e crença, ou ainda, conceitos como verossimilhança e verdade, remetendo ao questionamento de Platão: “Logo, de um modo geral, a espécie de coisas referentes aos cuidados com o corpo participa menos da verdade e da existência do que a espécie de coisas relativas aos cuidados com a alma?” (*República IX*, 585d)<sup>72</sup>.

O questionamento incitado envolve a condição humana de melhoramento da *psyche*, perpassando a ideia de “Bom” e à possibilidade de conhecê-lo. Tais noções são enfatizadas na teoria platônica de percepção da realidade, sobretudo, nos livros VI e VII da *República* de Platão, respectivamente definidos pela imagem da Linha (509d – 511e) e pela alegoria da Caverna (514a – 517c).

A partir da imagem da Linha, por meio da qual se pressupõe a existência de dois planos, visível e inteligível, e graus de aproximação ou distanciamento da verdade, descreve-se a aproximação que a *psyche* realiza do “Bom”. Nessa imagem, a maneira com que se

---

<sup>70</sup> Platão dispõe de modo hierárquico dois planos, o plano sensível e o plano inteligível, uma vez que o segundo, correspondente às Formas inteligíveis, é colocado qualitativamente superior ao plano das aparências a qual o corpo pertence, pois, apenas a partir da superação dos objetos múltiplos, aparentes e corruptíveis, torna-se possível ascender até as essências verdadeiras e inteligíveis.

<sup>71</sup> A justificativa apresentada por Vegetti para a devida aplicação das expressões “Bom” e “Bem” se encontra na busca pela tradução mais adequada para a expressão *τὸ ἀγαθόν*, admitida como “bom” e não “bem”, pelo fato de ser aplicada por Platão como um processo de substantivação. As primeiras ocorrências deste adjetivo no livro sexto da *República* esclarecem a concepção platônica que trata a expressão como “un aggettivo neutro sostantivato, esattamente come *to kalon*, *to dikaion* e così via (tecnicizzati nel linguaggio dele idee com il sintagma *auto to-*)” (VEGETTI, 2003, p. 253). Portanto, o “bom” será utilizado no sentido de tornar algo bom, isto é, quando se julgar necessário expor a noção de atribuição de bondade a algo, como é o caso de *τὸ ἀγαθόν*. (VEGETTI, 2003 apud COUTINHO, 2015, p. 191).

<sup>72</sup> Tradução de Maria Helena da Rocha-Pereira (2005).



percebe a realidade se apresenta fracionada em duas grandes partes, divididas cada uma em dois segmentos menores, para os quais consistem diferentes graus de percepção.

Pega afora nas quatro operações da alma e aplica-as aos quatro segmentos: no mais elevado, a inteligência, no segundo, o entendimento; ao terceiro entrega a fé, e ao último a suposição, e coloca-os por ordem, atribuindo-lhes o mesmo grau de clareza que os seus respectivos objetos têm de verdade. (*República VI, 511*)<sup>73</sup>

A partir da metáfora colocada, nota-se que os segmentos indicam os níveis de percepção da realidade, que englobam dois planos, porém, não se trata de uma teoria que fundamenta a existência bipartida de dois mundos, sensorial e inteligível, em que este último seria alcançado por um tipo de ascensão transcendente da *psyche*, nem os objetos sensoriais seriam mera ilusão e aparência, que devem ser ignorados. As *psychai*, nesse tipo de conformação, seriam direcionadas a buscar superar os níveis inferiores de percepção psíquica da realidade, definidos como “representação” e “confiança” (respectivamente “suposição” e “fé”, nas palavras da tradutora acima), de modo a alcançarem o estado de percepção filosófica reflexiva rumo aos estados seguintes, apontados como “pensamento” e “inteligência” (os quais a tradutora denomina “entendimento” e “inteligência”).<sup>74</sup>

Em relação à descrição do caminho reflexivo, é preciso se ater à ordem de apresentação dos níveis de percepção da realidade, uma vez que a ordem foi empregada aqui de maneira inversa se comparada à tradução acima. Logo, o presente trabalho admite antes duas tipologias de percepção superficial, relacionadas apenas à percepção da realidade visível do cosmos. Ao primeiro segmento, mais inferior, reserva-se a noção de “representação”, uma vez que contempla somente ‘sombras’ e ‘reflexos’ da realidade.

O segundo segmento da imagem da Linha está associado, por sua vez, à “confiança”, pois permite ver, para além das sombras, os objetos sensoriais. Em ambos, acredita-se estar diante da verdade, uma vez que o primeiro nível corresponde a aceitar a semelhança, ou “representação”, como verdade, por não conhecer mais nada, enquanto o segundo nível de percepção utiliza da comparação com o que via antes, isto é, o nível das sombras e dos reflexos, confiando que o que agora vê é a verdade.

---

<sup>73</sup> Tradução de Maria Helena da Rocha-Pereira (2005).

<sup>74</sup> Cf. L. Coutinho (2015, p. 205).



Posto que o papel de cada *psyche* é buscar melhorar a si própria, a partir de um processo de melhoramento de sua percepção, a teoria platônica trata a relevância em superar as sombras e os reflexos e buscar ver os objetos visíveis, para que destes a *psyche* possa entender suas formas inteligíveis. Tais formas inteligíveis estão representadas na imagem da Linha no terceiro e no quarto segmentos, associados ao “pensamento” e à “inteligência”, respectivamente.<sup>75</sup>

Logo, enquanto o primeiro plano com seus dois segmentos, nomeado visível, justifica-se na observação do sentido natural da visão, o segundo plano com seus dois segmentos implica a ascensão às formas inteligíveis, indicando a busca pretendida da realidade inteligível, direcionada pelo “Bom”. Ambos os planos são representados tanto na imagem da Linha, onde há uma tentativa teórica acerca da percepção da *psyche*, quanto na alegoria da Caverna, na qual se nota uma tentativa imagética e mais teatral de ambientar a *psyche* em cada estágio.<sup>76</sup>

Em uma versão dramática, esta alegoria apresenta as consequências de se estabelecer uma hierarquia desses diferentes níveis de percepção psíquica da realidade, pois vinculado à crença cega na literalidade das imagens dos *mythoi*, o primeiro nível do plano visível demonstra equivalência às sombras e reflexos vistos pelos prisioneiros na parede da caverna. Assim, correspondente à realidade dos prisioneiros acorrentados, este nível guarda o estado de “representação” que, demonstrado pelo menor dos quatro segmentos, demonstra a redução da vida psíquica ao seu grau mais elementar, quando manipulada. Entretanto, essa imagem só se faz possível levando em conta o ponto de vista dos prisioneiros que nasceram e viveram nessas condições, pois, do ponto de vista daquele que conseguiu ascender a graus mais elevados de conhecimento, aquelas sombras constituem apenas uma representação dos objetos do segundo nível.

---

<sup>75</sup> Cf. Nota de rodapé 54.

<sup>76</sup> Segundo Coutinho, os dois últimos seguimentos representam o plano inteligível, de modo que “[...] no terceiro, a *psyche* é obrigada a partir dos objetos apresentados no seguimento anterior, que, ‘como se fossem representações’ [...] conduzem a percepção da *psyche*, por hipóteses, às deusas enquanto conclusão”. Entretanto, no quarto e último seguimento, “[...] a *psyche* ‘despreza as representações’ do nível anterior, que na verdade são os próprios objetos sensoriais, [...] e apenas com o auxílio das “próprias formas” inteligíveis percebidas a partir dos objetos sensoriais, segue caminho para as formas enquanto princípio. Com isso, a *psyche* serve-se das ideias/formas, e por meio delas, volta-se para as próprias ideias/formas” (L. Coutinho, 2015, p. 203-204). Este apontamento será fundamental para esclarecer a maneira como, adiante, no capítulo ‘Paralelismo entre Platão e Agostinho’, as *archai*, representadas pelo último nível na alegoria platônica, são encaradas como ideias em Agostinho, correspondendo às “verdades absolutas”.



O segundo nível de percepção da realidade, também enquadrado no segmento do plano visível, é representado pelos objetos visíveis originais, correspondendo aos trabalhadores e aos artefatos que eles carregam. Embora na Alegoria tais objetos sejam causa das sombras e reflexos projetados na parede da caverna, esse segundo segmento se difere do primeiro porque este é constituído por sombras e reflexos não propriamente sensoriais, mas consequência da sensorialidade dos objetos sensoriais. Por este motivo, o segundo nível compreende uma realidade mais próxima da essência, uma vez que os olhos podem ver diretamente os objetos e não apenas as suas sombras ou reflexos.

A fim de demonstrar que o conhecimento filosófico é adquirido com o exercício de reflexão, iniciado com a observação de objetos visíveis do plano sensorial, pontua-se acerca das consequências físicas, e também psíquicas, envolvendo a libertação do prisioneiro, que passa por um caminho doloroso, em função do contato com a claridade. Nesse sentido, a adaptação do ex-prisioneiro acontece lentamente, considerando que o elemento externo, “alguém” que o liberta, é apenas quem lhe apresenta meios para concretizar a caminhada em busca das novas realidades. Esta imagem alegórica sugere que a assimilação dessas novas realidades depende, exclusivamente, do próprio ex-prisioneiro.<sup>77</sup>

Além da primeira divisão, aborda-se outros dois estágios imagéticos, os dois segmentos do plano inteligível, agora relacionados ao exterior da caverna. Depois da escuridão no interior da caverna, o ex-prisioneiro enxergará o exterior, incluindo os objetos fora da caverna, as coisas “no céu e o próprio céu durante a noite”, os quais funcionam como representações das ideias do terceiro segmento na imagem da Linha, nomeadamente as ideias paradigmáticas na natureza.

Embora pareça estar constituído pelos mesmos elementos do interior da caverna, este terceiro estágio é atribuído às ideias enquanto conclusão, atrelado ao estado de

---

<sup>77</sup> Ao propor a imagem de libertação de um prisioneiro, Sócrates busca demonstrar a dificuldade implícita ao percurso de melhoramento da *psyche* diante das limitações de crenças impostas. Assim, ele supõe o comportamento de dor e de incompreensão de um ex-prisioneiro, “quando alguém o soltasse” (*República* VII, 515c) e “fizesse-o levantar” (*República* VII, 515c), forçando-o a “olhar em direção à luz” (*República* VII, 515c8). Contudo, parece haver uma virada teórica em relação às crenças de Sócrates, na medida em que percebe que o mesmo “alguém” que solta e força a caminhada do ex-prisioneiro não poderá nunca introjetar o conhecimento e a vivência na *psyche* dele. Esta é uma ação que só o ex-prisioneiro poderá fazer contra sua percepção anterior de realidade. Nesse sentido, o personagem de Platão reforça que a adaptação do ex-prisioneiro, em nível psíquico, diante das novas realidades, deve acontecer de dentro para fora. Em outras palavras, o processo psíquico de aprendizagem que Platão sustenta revela o quanto a caminhada, por si só, é fundamental na aprendizagem psíquica, e o quanto o “alguém” que liberta o prisioneiro atua como mediador na busca de novas realidades; cf. L. Coutinho (2015, p. 218).



“entendimento”, uma vez que se vale de imagens tiradas dos objetos do plano inferior, as quais, em comparação com esses objetos, são consideradas mais claras e de maior valia. Referindo-se ao lado de fora da caverna, e, por isso à iluminação natural, torna-se possível afirmar que esse terceiro segmento se serve do anterior, fazendo dos objetos visíveis base para as hipóteses matemáticas<sup>78</sup> e outras ciências, bem como ocorre com a capacidade científica de observar o mundo e criar hipóteses, descobrindo e até prevendo seus padrões.

Situado em uma ordenação crescente entre aparência e verdade, o ex-prisioneiro da caverna vivencia a coexistência do inteligível com o sensorial visível, concluindo que é a partir dos próprios objetos sensoriais que a *psyche* humana tem condições de alcançar o primeiro nível do plano inteligível. Portanto, ambas as metáforas platônicas evidenciam uma interpretação da *psyche* como elemento da imagem que observa os quatro segmentos, permitindo concluir que a percepção humana pode alcançar quatro diferentes níveis.<sup>79</sup>

Delineando uma conexão entre a alegoria da Caverna e a metáfora do Sol, atenta-se à ligação subjacente do interior da caverna com o plano de percepção inferior, visível, e entre o exterior da caverna com o plano inteligível. Assim, enquanto no segundo nível de percepção, considera-se os objetos iluminados pela luz da fogueira, dentro da penumbra da caverna, o

---

<sup>78</sup> A noção matemática é vinculada às certezas dos matemáticos, que diferem da postura filosófica, isto é, daquele que vislumbra o quarto e último segmento, aquele que, portanto, reconhece sua incapacidade em conhecer as verdades, os princípios absolutos, as *archai*.

<sup>79</sup> A associação entre a imagem da Linha e a alegoria da Caverna nos diálogos platônicos, livro sexto e sétimo, respectivamente, esbarra com discordâncias entre os comentadores do mesmo tema. E embora o presente texto se manifeste favoravelmente à elaboração deste paralelo, acredita-se na importância em ressaltar as discussões e contra argumentações já expressas por Luciano Coutinho (2015, p. 208), principalmente em função da distinção entre o primeiro estágio, constituído por sombras e reflexos, e o segundo, constituído pelos originais visíveis, na alegoria da Caverna. Ross (1951, p. 75) defende a indistinção, corroborando ao entendimento de Malcolm (1962, p. 42), que chega a fundamentar a tese de que alguns pesquisadores têm levado a cabo tal distinção ao não perceberem que o homem, na imagem da Linha, está no segundo seguimento em contato direto com os outros objetos sensoriais originais, enquanto na caverna está no primeiro estágio a observar as sombras. Esse mesmo argumento, fundamenta-se na possibilidade de o homem ocupar o primeiro estágio da caverna, enquanto na imagem da Linha se encontraria no segundo seguimento. Postura defendida também por Repellini (2003, p. 402) que desconsidera a existência de uma tentativa teórica, acerca da percepção da *psyche*, na imagem da Linha, e na alegoria da Caverna uma tentativa imagética de ambientar a *psyche*. A fim de demonstrar a impossibilidade de tal argumento, a sistematização confeccionada por Luciano Coutinho (2015, p. 210) apresenta os possíveis caracteres a serem assumidos pela *psyche*, pois, seja alma, substancial transcendental, ou princípio psíquico, o segundo seguimento da Linha parece não suportar a presença da *psyche* sem corromper sua constituição, composta por originais visíveis. Diante do exposto, torna-se pertinente aceitar a *psyche* como elemento observador dos quatro seguimentos, não constituindo nenhum deles. Igualmente, a alegoria da Caverna utiliza como principal personagem o ex-prisioneiro, que unido ao *soma*, constitui a personificação da *psyche*, de maneira a fomentar uma reflexão da realidade e da percepção psíquica, conduzindo à busca por um processo de melhoramento da própria *psyche*.



terceiro nível se refere aos objetos sob a luz natural, externa, ou ainda, à iluminação noturna, feita por objetos celestes.

A noite, nesse caso, faz referência à indefinição, contribuindo com a noção de distanciamento do nível mais elevado de percepção da realidade e, portanto, mantendo este terceiro segmento vinculado à observação aparente, mesmo que do lado externo da caverna, pois “[...] relativamente à alma, reflete assim: quando ela se fixa num objeto iluminado pela verdade e pelo Ser, compreende-o, conhece-o e parece inteligente; porém, quando se fixa num objeto ao qual se misturam as trevas, [...] só sabe ter opiniões, [...] e parece já não ter inteligência” (*República* VI, 508d)<sup>80</sup>.

Seguindo esse raciocínio, em que para cada plano existe uma fonte de luz que tem como finalidade caracterizar um nível diferente de conhecimento, o Sol, elemento presente no livro sexto e diretamente retomado na alegoria, aparece como um exemplo de alcance das ideias enquanto princípio, as quais surgem a partir das ideias enquanto conclusão, pressupondo a condição prévia de enxergar os objetos iluminados pela luz da noite guardada ao terceiro seguimento.

Dessa maneira, o quarto e último segmento da alegoria da Caverna é associado à contemplação do mundo sob a luz do Sol, uma vez que “olhar para cima” (*República* VI, 516a) implica a contemplação do sol, e o ato de contemplá-lo significa alcançar as ideias enquanto princípio, conhecendo as relações mais primordiais da natureza, ou seja, percebendo o que “causa a duração do ano” e também que ele “tudo governa no plano visível” (*República* VI, 516b-c).<sup>81</sup>

No entanto, Platão utiliza-se dessa associação para expor a incapacidade humana, de cunho fisiológico, em se voltar diretamente para Sol, contemplando-o diretamente. Representando a impossibilidade de se acessar as Verdades, é apenas no momento em que a

---

<sup>80</sup> Tradução de Maria Helena da Rocha-Pereira (2005).

<sup>81</sup> Uma vez que se estabelece uma correlação imediata entre a alegoria da Caverna no livro sétimo e a imagem da Linha no livro sexto, torna-se fundamental ressaltar as particularidades da linguagem de Platão, principalmente no que diz respeito à analogia do Sol, a qual objetiva mostrar como a forma do Bom unifica e dá sentido à teoria das Formas. A fim de manter o paralelismo entre os dois livros, é certo ponderar que o Sol, na Caverna, permite uma ambivalência interpretativa, porque, ao mesmo tempo em que assume analogia com as *archai* da imagem da Linha, também assume os efeitos sensoriais da luz solar da própria imagem da caverna. Esta ambivalência dá-se porque tanto visualmente quanto psiquicamente Platão encontra um elemento que pode ser trabalhado literal e metaforicamente para demonstrar que a busca do conhecimento é sempre muito difícil, e, assim como olhar para o sol fixamente é impossível para a fisiologia humana, também olhar para o metafórico sol inteligível fixamente é impossível para a *psyche*.



visão se habitua a enxergar os níveis inferiores de luminosidade que o Sol passa a ser reconhecido.

Embora Platão faça a distinção entre o terceiro e quarto estágios, apontando que a “dialética não se serve em nada do sensorial” (REPELLINI, 2003, p. 365), não se trata de afirmar a independência, pela *psyche*, em relação aos estágios anteriores, pois para que este estágio mais elevado de percepção ocorra, faz-se necessária a caminhada por todo processo educativo da *psyche*, para o qual os objetos sensoriais visíveis se mostram fundamentais, como representações de algo mais verdadeiro.

Assim, com relação à ascensão psíquica descrita, apenas a partir dos objetos sensoriais e com o auxílio das “próprias formas” inteligíveis, a *psyche* é direcionada a vislumbrar as *archai*, ou seja, os princípios absolutos. Esse caminho, em que a *psyche* humana consegue buscar a verossimilhança na multiplicidade das coisas, é guiado pelo “Bom”, uma vez que a busca do conhecimento filosófico não se torna mera busca do conhecimento técnico.

Os olhos são como o sol e podem iluminar aquilo que observam, ou podem obscurecê-lo, dando-lhe a existência condizente com sua própria capacidade perceptiva. Jamais, porém, podem gerar existência. A *psyche*, nessa mesma linha alusiva, é como o “bom” e pode iluminar ou obscurecer o objeto observado de acordo com sua própria percepção. Dito de outro modo, a relativização da realidade dá-se pelas diversas maneiras de percepção e recepção da realidade por parte dos olhos, e, por assim dizer, por parte da *psyche* humana. (L. Coutinho, 2015, p. 196)

Luciano Coutinho evidencia a dimensão alegórica que a passagem assume ao buscar o fundamento paradigmático do “Bom”, tendo em vista as imagens relacionais fornecidas entre a visão e o Sol. Dessa maneira, ainda que o Sol não dê existência ao visível, em essência, o faz em sentido de percepção e, dessa maneira, influi a intensidade da luz, que se torna proporcional ao grau de contato da visão com os detalhes.

Considerando o Sol como alegoria do “Bom”, depreende-se que o Sol não é a vista, mas sua causa, assim como o “Bom” não é a inteligência, mas sua causa. Portanto, a imagem do Sol deve ser compreendida como um princípio visível, percebido pelo órgão da visão, fazendo paralelo com o “Bom”, que, por sua vez, implica a noção inteligível, definindo uma relação de percepção pela *psyche*, baseada nos níveis de bondade. O paralelo propõe que, para se alcançar o inteligível, é preciso partir do plano visível. Contudo, convém pontuar que na alegoria da Caverna, livro sétimo, o Sol opera de maneira dual na mesma imagem, funcionando como visível e como inteligível, a depender do contexto ao longo da alegoria.





Tomando como base a metáfora descrita, Platão utiliza uma linguagem mítica, objetivando problematizar a situação de engano a que o ser humano está vinculado, subjugando-se, muitas vezes, a esferas religiosas e políticas. Se aplicada à apreensão dos objetos, o efeito de engano ou ilusão se encontra implícito, tal como a relação que os devotos possuem com a iconografia criada pela imagem de superfície.<sup>82</sup>

Atenta-se para uma completa ignorância da *psyche* humana, por não conseguir perceber que um *mythos* é antes uma imagem estética que deve ser entendida como representação, e que, se entendido literalmente, assume papel de “sombra”. Entendida assim, a obra de arte torna-se um engodo para o indivíduo, que permanece em sua própria caverna psíquica como um prisioneiro. (L. Coutinho, 2017, p. 27)

Nesse sentido, Platão descreve a condição de aprisionamento ao mundo das ilusões, apresentando a possibilidade de um *mythos* ser apreendido como revelação, uma vez que carrega a crença de que imagens de superfície sejam verdades reveladas. Dito isso, o filósofo grego defende a libertação, por parte do indivíduo, das amarras de sua própria ignorância para alcançar a plenitude do conhecimento verdadeiro. Tal libertação é vinculada à possibilidade de elevação da *psyche* ao (auto)conhecimento, circunstância em que o *mythos* passa a ser compreendido como verossimilhança representativa e não mais como verdade última.

O processo de elevação, ou melhoramento da *psyche*, culmina com a contemplação do “Bom”, fundamentando-se no raciocínio de que quanto maior a percepção do “Bom”, maior a percepção da verossimilhança com o inteligível. Com efeito, vinculando o “Bom” a um

---

<sup>82</sup> Ao se deparar com os paralelos *mythos* e crença / verossimilhança e verdade, questiona-se a pretensão de Verdade imposta à obra de arte, referindo-se à necessidade de melhoramento da *psyche* humana. A problemática abre-se para um contexto muito mais complexo, pois, ao condenar os poetas, Platão, na verdade, condena a maneira superficial como a obra é percebida, portanto, não se trata da intenção de uma mera dizimação da grande obra de arte na *polis*, mas de uma problemática de caráter psíquico. Tomando a alegoria da Caverna, livro sétimo da *República*, pode-se comparar aquele que cria histórias míticas àquele que projeta sombras na parede da caverna, entendidas como verossimilhança apenas pelos que possuem melhor percepção da realidade. Contudo, Platão atribui esse estado de ignorância à completa desarmonia entre as partes da *psyche*, estado em que a parte racional é subjugada pelas outras duas, a concupiscente, atrelada ao desejo, e a irascível, que busca garantir a satisfação dos desejos pela violência. Portanto, segundo Platão, a percepção psíquica da realidade deve ser capaz de entender a grandeza de um *mythos* enquanto representação verossímil à própria *psyche* humana, mantendo-se estimulada por meio do confronto, da investigação e do trabalho dialético com questões ligadas às crenças. Para que esse melhoramento ocorra, portanto, cada *psyche* precisa buscar comparar os objetos visíveis, superando seus estados de ‘assimilação’ e ‘confiança’, para que destes se revelem as formas, correspondentes, na imagem da Linha, ao terceiro e quarto segmentos, associados ao ‘entendimento’ e à ‘inteligência’, respectivamente. Esse processo de melhoramento também foi vinculado, por Platão, no livro sexto, ao paralelo entre o ‘Sol’ e o ‘Bom’, no qual se sugere que o ‘Sol’ está para a ‘visão’ da mesma maneira que o ‘Bom’ está para o intelecto. Logo, a percepção do plano visível se dá pela ‘visão’, que percebe a existência das coisas visíveis iluminadas pelo ‘Sol’, enquanto a percepção do plano inteligível se dá pelo ‘intelecto’, que percebe os inteligíveis iluminados pelo ‘Bom’; cf. Platão (*República* II, 377b-c).



princípio moral que conduz a *psyche* a buscar a compreensão do que há por trás das coisas visíveis, torna-se possível analisá-lo também sob a óptica de Agostinho que, teologicamente, torna-o uma Verdade Divina e Absoluta. As implicações, principalmente estéticas, decorrentes deste contraponto entre as concepções de Platão e Agostinho no que diz respeito à apreensão do “Bom” e, portanto, da Verdade, serão desenvolvidas de modo a favorecer uma leitura arquitetônica posterior.

### 3. A percepção da Verdade em Agostinho

Os primeiros diálogos agostinianos demonstram um teor nitidamente filosófico, porém, é sabido que já se tratava de obras elaboradas por um homem religioso, ainda que às voltas com sua fé e com questões sobre sua vida pregressa. Admitindo, portanto, um tensionamento presente na inserção de Agostinho no mundo do pensamento, nota-se o caráter acentuadamente teológico que passa a assumir. Assim, em seu célebre escrito confessional, Agostinho apresenta os dilemas e inquietações envolvidos na experiência que culminou em sua conversão ao Cristianismo, de modo a reportar a interioridade humana à alma, compreendida por ele como princípio vital do homem, composto de corpo e alma.

Ainda que para ele a alma não seja privilégio humano, apenas o homem possui a faculdade de cognição, pela razão, que o permite reconhecer a existência do seu criador, Deus. Nesse processo reflexivo, o pensador cristão demonstra a ação da fé internamente à razão, impulsionando a razão a procurar entender o que se faz oculto ao intelecto, uma vez que aquilo que ainda não pode ser visto com os “olhos da razão” será alcançado pelo “olhar da fé”.<sup>83</sup>

A especulação agostiniana, inspirada nas verdades reveladas, desenvolve-se a partir de uma exploração racional do conteúdo da fé, atribuindo a possibilidade de se obter a verdade por meio de uma condição de pureza e devoção: “[...] o olhar, já mais purificado, da minha inteligência, dirigir-se-ia, de algum modo, para a Vossa verdade sempre constante e indefectível” (AGOSTINHO, *Confissões* I, 6)<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Cf. Agostinho (*Soliloquiorum* I, VI, 13).

<sup>84</sup> Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina (1980).



No entanto, a concepção de Agostinho acerca da revelação, tratada como marca distintiva em seu caminho rumo à verdade, busca superar as noções retomadas do pensamento platônico, uma vez que as formas inteligíveis, ou as ideias como simplifica Agostinho, estão contidas na própria mente de Deus. Assim sendo, Agostinho esclarece que todas as coisas antes de existirem com forma e matéria, já existiram em forma de arquétipos eternos e imutáveis em Deus, de modo que as razões eternas se fazem objeto da inteligência mediante conversão.

Aonde há de pensar que existem essas razões se não na mente mesma do Criador? Com efeito, ele não contempla coisa alguma fora de si para que criasse segundo ela. [...] E sim que essas razões de todas as realidades criadas e por criar estão contidas na mente divina, e na mente divina não pode existir coisa alguma se não for eterno e imutável [...]. (AGOSTINHO, *De Ideis, quaestio* 83, 46, 2)<sup>85</sup>

Todavia, para o bispo de Hipona, a conquista da inteligência não é mais do que uma visão interior, por meio da qual a *mens* percebe a verdade que a luz divina lhe mostra. Assim, Agostinho defende superioridade do *intellectus* sobre a *ratio*, afirmando que tudo o que naturalmente se liga ao âmbito intelectual advém dessa luz divina, incorpórea, que é irradiada na parte mais elevada da mente, permitindo contemplar as ideias. Por esta mesma perspectiva, ele justifica a contraposição de sua teoria da iluminação à colocação platônica da reminiscência, mencionada anteriormente.<sup>86</sup>

Paralelamente, pode-se dizer que Agostinho implementa a ideia de Deus no lugar do plano das ideias platônico, e, assim, passa a considerar o alcance da verdade quando em conjunção com Deus, pois ao afirmar a existência de uma luz eterna da razão que procede de Deus, afirma a possibilidade de se conhecer as Verdades eternas.

Com efeito, torna-se preciso mencionar o modo como o pensador cristão se refere à natureza sensível. Para Agostinho, o julgamento das percepções sensíveis e das imagens que delas guardamos na memória deve ultrapassar a competência da visão corpórea e da visão espiritual, pautando-se em regras próprias da verdade eterna, de modo a estabelecer uma correspondência direta entre percepção sensível e conhecimento.

O juízo estético que ele faz também não escapa a esta lógica, já que no momento em que trata a dimensão estética, associa o reconhecimento da beleza às percepções dos números

---

<sup>85</sup> Tradução de Moacyr Novaes (2010).

<sup>86</sup> Cf. Gilson (2007, p. 57).



inteligíveis (*numeri*) que presidem a todas as coisas criadas por Deus. De acordo com o bispo de Hipona, deve haver uma conversão do olhar, mais do que um abandono dos sentidos no percurso até à Verdade, pois o olhar interior se nutre das belezas inferiores que a visão reporta, assumindo como indícios de uma beleza maior.<sup>87</sup> A contemplação da beleza do mundo e da criação representaria o passo inicial de uma trajetória em direção à contemplação cada vez mais aguçada da beleza de Deus, da qual a beleza das coisas criadas é apenas evidência: “A trajetória de Agostinho, sobretudo a sua conversão, não pode ser considerada uma caminhada do ‘estético’ em direção ao ‘religioso’, mas, isto sim, a conversão de uma estética comum a outra superior” (BALTHASAR, 1985, p. 97).

Ainda segundo Balthasar, não há teologia verdadeiramente grande e historicamente fecunda que não se apoie nos signos do belo e da graça. Por esse motivo, este autor defende, em seu tratado de estética teológica intitulado *Glória: La Percepción de la Forma*, a existência e a íntima relação entre os transcendentais: *verum*, o verdadeiro, *bonum*, o bom, e *pulchrum*, correspondente ao belo, a fim de ressaltar a ligação entre a estética e a teologia na trajetória de Santo Agostinho.

É neste sentido que esta Dissertação adquire importância, pois “ninguém como Agostinho, nos anos de sua conversão e nos seguintes, louvou tão constantemente a Deus como beleza suprema e ninguém como ele se esforçou, conseqüentemente, em definir a verdade e o bem com categorias estéticas” (BALTHASAR, 1985, p. 97). Isto interessa precisamente a problemática posta pelo presente trabalho, não para ir contra ou a favor da concepção agostiniana, mas antes para elucidar como a compreensão estética da Alta Idade Média, sobretudo a arquitetônica, está repleta de princípios teológicos que parecem limitá-la, conforme será esclarecido mais à frente.

### **3.1 Ascensão estética: O conceito agostiniano de Beleza**

É fato que, em Agostinho, a beleza corresponde a Deus, sendo Ele a causa primeira de todas as coisas, de tudo aquilo que é criado. Porém, a concepção agostiniana distingue a beleza

---

<sup>87</sup> Cf. Hinrichsen (2007, p. 21).



em essência, remetendo à própria divindade, e a beleza por participação nas coisas criadas, inferior à beleza divina, que é suprema. Diante disso, cabe ressaltar a postura mantida pelo bispo de Hipona acerca de vestígios do ser divino na beleza das coisas criadas: “[...] portanto, todas estas coisas, são criadas pela arte divina, manifestam em si certa unidade, beleza e ordem” (*De Trinitate* VI, 10, 12)<sup>88</sup>.

Segundo Agostinho, se ao amar as coisas criadas a alma humana nutrir o desejo de se aproximar do criador, isto é, aproximar-se da fonte das belezas, a alma se tornará bela. Para tanto, ele prega que a alma humana não deve se ater às belezas corporais, convertendo a visão para um olhar mais interior, transcendendo as belezas no mundo sensível, ao desejar a beleza suprema.<sup>89</sup>

Ainda que haja um fio condutor que perpassa o pensamento agostiniano, ele se vê perturbado pelo fascínio da beleza sensível, revelando seu conflito principalmente nos textos das *Confissões*, no qual ele distingue dois amores pela beleza, ao mesmo tempo em que confronta e motiva: “Por um lado, o amor pelo mundo suprassensível, pelo chamado homem interior e, sobretudo, por Deus; por outro, o amor pelo mundo sensível e as coisas terrenas, pela beleza do corpo, a graça da juventude, o esplendor da luz, os doces sonhos, o perfume das flores” (BROCCHIERI, 2003, p. 29).

Apesar de pretender ser abordado aqui como um conteúdo agostiniano, expresso por meio de uma série de aporias, o questionamento envolvendo o conceito de beleza e a possibilidade de esta ser tomada como uma via para se conhecer a Deus evidenciam bases platônicas. A concepção manifestada por Platão demonstra as noções de Bom e de Belo associadas à eternidade, implicando o entendimento da filosofia como algo que se volta para aquilo que é eterno, ao passo que aquilo que é eterno se apresenta Bom e Belo. Essa reflexão platônica é admitida por Santo Agostinho, para quem Deus é a grande expressão da beleza, na medida em que cria o mundo levando em conta medida e proporção.

Segundo Gilson (2007, p. 406), “Deus é o Ser e, por consequência, o bem que, exprimindo-se em si mesmo, coloca-se como o Uno, o Belo e o Verdadeiro, fonte universal de todas as perfeições participadas”. Diante desta perspectiva, o presente capítulo apresenta breves considerações acerca do conceito de beleza encontrado nas teorias de Santo Agostinho,

---

<sup>88</sup> Tradução de Frei Agostinho Belmonte (1994).

<sup>89</sup> Cf. Agostinho (*De Musica* VI, 13, 38).



levando em conta a ampla contribuição da filosofia da religião, posto que tal conceito permeia a história do Cristianismo. O clima platônico e neoplatônico em que o Cristianismo se desenvolve justifica a difusão das reflexões estéticas nas obras de diversos pensadores cristãos da Patrística, mantidas ao longo da Idade Média.<sup>90</sup>

O pensamento de Plotino evidencia essa união da estética com a teologia, posto que os Pais da Igreja falam da beleza divina, ainda que não exista uma teologia bíblica da beleza. Entre os Pais latinos, destaca-se Santo Agostinho, que evidencia a influência das ideias neoplatônicas em seu pensamento, retomando o conceito de Primeira Beleza elucidado por Plotino.<sup>91</sup> Embora Plotino demonstre inspiração na teoria estética platônica, o espírito místico do neoplatônico se diferencia do espírito dialético de Platão, uma vez que para Plotino há a inversão do movimento de busca pela Primeira Beleza, assim, ao invés de procurá-la no mundo exterior, o filósofo sustenta a possibilidade de encontrá-la dentro do ser humano.

Então existe também na natureza um princípio racional modelo da beleza corpórea, mas o princípio que está na alma é mais belo do que o que está na natureza e deste provém o princípio racional que está na natureza [...]. De fato, adornando a alma e fornecendo luz, proveniente de uma luz maior que é primeiramente beleza, estando este (princípio) na alma, a faz deduzir qual é o princípio antes dele que não nasce nem é outro, mas está em si mesmo. Por isso, não é nem mesmo um princípio racional, mas o criador do primeiro princípio racional da beleza, que está na matéria da alma. (PLOTINO, *Enéada V*, 8, 3)<sup>92</sup>

Em suas *Confissões*, Agostinho, por sua vez, faz a afirmação e a exaltação dessa Primeira Beleza, aproximando-a do Deus cristão, como o princípio de toda a beleza da criação: “Todas as coisas são belas, pois Vós sois o seu autor; mas Vós, que criastes tudo, sois indizivelmente mais belo!” (*Confissões*, XIII, 20)<sup>93</sup>. Além de identificar Deus com a Primeira Beleza, as teorias agostinianas fazem referência a um caminho da beleza, *Via Pulchritudinis*, percorrido pelo filósofo em seu processo de conversão teológica, em direção à visualização do Deus invisível. Este caminho se define tanto como um caminho estético, quanto como um caminho místico, no qual Cristo e a Igreja desempenham um papel central.

---

<sup>90</sup> Contudo, a presente análise não tem a arte por objeto de estudo, nem mesmo a atribuição de beleza ao longo da história, mas objetiva expor a postura de Santo Agostinho em face da verdade, e o reflexo desta nas resoluções arquitetônicas expressas pelos templos românicos.

<sup>91</sup> A respeito dessa questão, Plotino defende: “O ordenador e a ordem do mundo eram uma só coisa” (PLOTINO, *Enéada IV*, 4).

<sup>92</sup> Tradução de José Antônio Miguez (1966).

<sup>93</sup> Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina (1980).



Segundo este raciocínio é possível atrelar a religião cristã medieval a uma análise acerca da beleza e, portanto, apreender a importância da *ecclesia* dentro da estética agostiniana, uma vez que somente o templo poderá ser o mediador dessa visualização objetiva do invisível. Nesse sentido, justifica-se, neste trabalho, o interesse em analisar os templos medievais, românicos e góticos, tendo em vista a experiência estética medieval, entendida como ação que estima o Belo.<sup>94</sup>

Investiga-se aqui principalmente as noções de Harmonia e de Unidade, critérios do juízo estético defendidos por Agostinho, que influenciado pelo pensamento (neo)platônico, elevará “[...] o conceito do Belo (*Pulchrum*) à categoria numinosa (divina) e transcendental, expressando esse Belo propriedades do Ser absoluto, Deus” (BASTOS, 1981, p.38). Nesse aspecto, o pensamento agostiniano revela não apenas a sua originalidade, mas também a sua atualidade, tornando-se fundamental para o panorama contemporâneo em que a noção de beleza parece ter relativizado todo o seu aspecto transcendente para se encerrar tão somente naquilo que é imanente, isto é, no corpo e na matéria.

Ao tomar a interpretação desenvolvida por Umberto Eco, torna-se possível afirmar que “[...] 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” (CURTIUS, apud ECO, 1989). Esta percepção de beleza é uma das premissas a serem abordadas no presente trabalho, uma vez que o tratamento dado pela teologia constitui a produção arquitetônica medieval a ser aprofundada.

De acordo com as ponderações do semiólogo sobre a beleza e a sensibilidade estética medieval, a perspectiva da sensibilidade do homem medieval é salientada, de modo a corroborar com sua defesa: “É evidente que na Idade Média existe uma concepção de beleza puramente inteligível, de harmonia moral, de esplendor metafísico [...]” (ECO, 1989, p. 14). No entanto, este entendimento, por parte dos pensadores da época, não deve incitar questionamentos acerca da insensibilidade diante da beleza do mundo, das coisas criadas e da

---

<sup>94</sup> Partilhando da definição elaborada por Umberto Eco, acredita-se que a estética é “[...] todo discurso que, com qualquer propósito sistemático e pondo em jogo conceitos filosóficos, ocupe-se de alguns fenômenos referentes à beleza, à arte e às condições de produção e apreciação das obras de arte, às relações entre arte e outras atividades e entre arte e moral, à função do artista, às noções de agradável, de ornamental, de estilo, aos juízos de gosto e também à crítica destes juízos, e às teorias e práticas de interpretação de textos” (ECO, 1989, p.10).



arte. Ao contrário, por meio desse raciocínio, atesta-se a atitude sensível manifestada pelos místicos frente à beleza, a qual era muitas vezes considerada um dado metafísico.<sup>95</sup>

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 relatividade ao terrestre e a tensão para o sobrenatural funda-se o drama da disciplina ascética. Se esta disciplina atingir o 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 proibia. (ECO, 1989, p. 15)

Ainda que sob influência do platonismo e, portanto, caracterizada por certa desconfiança em relação à arte e à beleza exterior, a compreensão medieval admite valor aos planos da arte e da arquitetura, que ao manifestar e estimular a fé católica, possuem o objetivo principal de expressar as obras de Cristo e dos santos. A arquitetura atua significativamente com tais propósitos, como evidenciado pelo abade Siger de Saint-Denis: “a beleza de uma Igreja é a antecipação da beleza celeste. Embora sendo constituída por elementos materiais, ela procura um júbilo espiritual e transporta o homem do mundo terreno para o sobrenatural” (BROCCHIERI, 2003, p.39).

Com efeito, esta mediação entre o divino e o criado se encontra atrelada ao número, segundo os neoplatônicos, os quais o definiam como entidade significante. Tal concepção se baseia nos pressupostos pitagóricos da temática do número, chegando à Agostinho para determinar sua noção de ordem e a perspectiva de um carácter estético. Desse modo, estabelecendo uma espécie de gradação, o bispo hiponense trata da beleza sensível, elevando-a ao inteligível, tal como uma doutrina do número hierárquico, cujo grau mais alto está em Deus e constitui o mundo das ideias. Focillon ressalta a convicção agostiniana responsável

---

<sup>95</sup> A fim de esclarecer possíveis interpretações idealistas em relação a expressão “puramente inteligível”, torna-se necessário sinalizar todo o contexto em que a afirmação de Umberto Eco (1989, p. 14) se insere, uma vez que, para ele, as teorias do belo físico e metafísico ganham sentido no interior da representação simbólica do mundo, própria da Idade Média. Segundo Eco, a produção artística da Antiguidade Clássica se fundamentou em um olhar direcionado à natureza, enquanto os medievais se inspiraram na observação dos antigos. Dessa maneira, o autor admite a mentalidade medieval que também reconhece beleza ao interpretar a matéria. Logo, ao ponderar acerca da sensibilidade estética do homem medieval, não a restringe a uma *imitatio* da cultura antiga e, neste sentido, trata uma indiscutível originalidade, ressaltando a sensibilidade do período a partir da conjunção entre uma concepção da beleza puramente inteligível, do esplendor metafísico, e uma ornamentação estética, da qual se depreende um harmônico equilíbrio das proporções. A percepção de Santo Agostinho acerca do conceito de verdade, exposta no presente texto, vai de encontro à perspectiva mencionada, visto que atribui às conceituações medievais a apreensão do belo nas criaturas, para além da beleza suprema e, por sua vez inteligível, que é Deus.





por caracterizar a concepção medieval, a qual apresenta Deus como a expressão máxima, como a própria beleza e a fonte da beleza nas coisas: “Deus, proporção que guia toda a reflexão estética medieval” (FOCILLON, 1993, p. 90).

O conceito de *numerus* apresentado por ele, como a forma da sabedoria divina presente no mundo, aparece principalmente no *De Musica*, texto em que Agostinho relaciona os números com a música, de onde procedem a harmonia e a proporção. Compreendendo que o próprio Deus dispôs todas as coisas com “[...] medida, número e peso” (Sb 11.20, BJ), Agostinho se serve da música para tecer uma analogia daquilo que transcende o mundo criado, visando elucidar a questão da ordem e da harmonia, por meio do ritmo e da modulação. Assim, ele afirma que a música é “[...] a arte do movimento ordenado, e se pode dizer que tem movimento ordenado todo aquele que se move harmoniosamente” (*De Musica* I, III, 4)<sup>96</sup>.

Cabe ressaltar aqui, tendo em vista a consideração agostiniana acerca da música, a presença ambivalente da inspiração platônica, pois ao mesmo tempo em que a música está atrelada aos sentidos do homem, mantendo a alma humana na dimensão terrena e, portanto, dificultando a sua ascensão ao mundo suprasensível, contrapõe-se à sua estrutura essencialmente matemática e proporcional, já indicada pela escola pitagórica e também por Platão<sup>97</sup>, na qual consiste o seu caráter espiritual e o seu poder filosófico.<sup>98</sup>

O princípio da arte musical, portanto, passa a fazer parte do princípio estético mais geral, conduzindo à conclusão de que o número ou ritmo passa da linguagem musical para o das outras artes. Em seu livro, *De Libero Arbitrio*, no qual expressa a possibilidade de qualquer coisa ser expressa em termos numéricos, o pensador cristão coloca como essenciais a unidade, a beleza e a ordem nas coisas. Isso fica evidente no comentário que ele faz, em suas *Retrattiones*, sobre o livro VI do seu tratado sobre a música, no qual expõe o modo como, a partir dos números corpóreos “[...] se chega aos números imutáveis, que pertencem à verdade imutável, de modo que, por meio deles, as perfeições invisíveis de Deus se revelam a nós e se imprimem nas coisas criadas” (*De Musica* VI, 9, 23).

Dessa maneira, Agostinho nota que toda a criação possui uma estrutura matemática e que devido à inteligibilidade do número, tanto a sua lei quanto a sua verdade escapam ao

---

<sup>96</sup> Tradução de Érico Nogueira (2021).

<sup>97</sup> Platão no livro VII da *República* havia testemunhado a íntima relação existente nas teorias do pitagorismo entre a astronomia e a harmonia. Ao reportar a harmonia à audição, reitera a afinidade entre o movimento dos astros e o movimento harmônico sonoro da música; cf. Platão (*República* VII, 530d).

<sup>98</sup> Cf. Brocchieri (2003, p. 50).



domínio dos sentidos corporais e se tornam acessíveis, universalmente, aos olhos de todos aqueles que são capazes de raciocínio, demonstrando a existência de uma verdade imutável que permite acesso ao mundo inteligível e espiritual. “Percorrendo a terra e o céu, [a razão] compreendeu que nada mais que a beleza lhe agradava, e na beleza as figuras, nas figuras as medidas e nas medidas os números” (*De Ordine* II, XV, 42)<sup>99</sup>.

Após tratar a dialética da interioridade, composta por três estágios principais – o afastamento do mundo, a introversão, o “salto” para a transcendência de Deus – a afirmação de Agostinho acerca da verdade que habita o homem se torna clara, pois não se trata de uma realidade subjetiva que nasce da consciência do próprio indivíduo, mas uma realidade objetiva que só se alcança no Espírito de Deus, reconhecido pelo homem por meio da fé. Para ele, os olhos do corpo podem perceber apenas aquilo que é corpóreo, enquanto a alma, que é incorpórea, nos permite visualizar o incorpóreo e entender o seu conceito. De fato, “a própria visão é o entendimento existente na alma” (*Soliloquiorum* I, VI, 13)<sup>100</sup>.

Ao deslocar a possibilidade de um conhecimento mais aguçado da realidade divina para a alma do próprio ser humano, criado à imagem e semelhança de Deus, Agostinho mostra como essa contemplação indireta da “beleza tão antiga e tão nova” (*Confissões*, X, 27) não se dá com os olhos corporais. Em sua perspectiva, o belo é visto como substância, tendo em Deus sua fonte, e por esta razão afirma que os seres criados não são capazes de contemplar plenamente tudo o que é belo, pois a beleza nas coisas criadas não passa de vestígio da suprema beleza.

Tarde te amei, beleza tão antiga e tão nova, tarde te amei! E eis que estavas dentro de mim e eu fora, e aí te procurava, e eu, sem beleza, precipitava-me nessas coisas belas que tu fizeste. Tu estavas comigo e eu não estava contigo. (AGOSTINHO, *Confissões*, X, 27)<sup>101</sup>

Embora o pensador cristão afirme a superioridade da alma em relação ao corpo, compreendendo-a como aquilo que entre todas as coisas criadas está mais perto de Deus, pondera acerca da participação do indivíduo, em sua totalidade, na experiência estética, exigindo um direcionamento do objeto estético não apenas aos sentidos corporais, mas também à alma, pelos sentidos. De acordo com Brocchieri (2003), os estudos agostinianos

---

<sup>99</sup> Tradução de Frei Agostinho Belmonte (2008).

<sup>100</sup> Tradução de Nair de Assis Oliveira (1993).

<sup>101</sup> Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina (1980).



levam em conta os números (ou ritmos), examinados nos seus diferentes gêneros, segundo um processo que vai do corpóreo ao incorpóreo, posto que: “o prazer estético ainda está envolvido e ancorado na sensibilidade, mas ajuda a alma a subir até Deus, fonte dos ritmos eternos” (BROCCHIERI, 2003, p. 51).

Em seus primeiros escritos, Agostinho se volta a investigar as criaturas, de modo a compreender o mistério da Trindade, e, embora exalte a beleza da criação, pondera a necessidade de ultrapassar as belezas que se encontram nas coisas, visto que não lhes são próprias e estão antes atreladas àquele que é a causa primeira de toda a beleza e harmonia que se encontra no universo: Deus.

Mais tarde, em sua obra *De Vera Religione*, escrita entre os últimos meses do ano 389 e o início do ano 390, Agostinho demonstra como deve ser educado o olhar contemplativo para a captação da Primeira Beleza, uma vez que esta compõe a natureza e requer um exercício perceptivo proveitoso para a contemplação da beleza do céu, da disposição dos astros, do esplendor da luz, da alternância dos dias e noites: “Esse espetáculo não é feito para exercermos sobre ele vã e transitória curiosidade. Mas sim para nos elevar gradualmente até as realidades imperecíveis e permanentes” (*De Vera Religione* XXIX, 52)<sup>102</sup>.

Diante disso, ele ressalta a beleza da criação como um convite permanente feito ao ser humano para que, por meio desta dialética da interioridade, ele reconheça a beleza do Criador e se volte ao encontro dessa Primeira Beleza: “valendo-se da própria beleza dos seres exteriores, ela te chama a teu interior” (*De Libero Arbitrio* II, 16, 41). Para tanto, ele defende ainda que cada sentido corporal possui um sentido interior, como uma espécie de alma dos sentidos, aquilo que remete ao inteligível, cuja função é intermediar os dados puramente sensoriais e a razão, conduzindo as criaturas ao conhecimento do criador.

Em síntese, trata-se de um processo que parte do sensível, passando pelo filtro da interioridade até encontrar, no mais recôndito da imanência, a suma transcendência, que é Deus. Todavia, não se trata de um simples trânsito do sensível para o inteligível na percepção das belezas, mas do encontro do sumamente inteligível na parte da alma que possui identidade com Deus, que capta para além do sensível.

---

<sup>102</sup> Tradução de Irmã Nair de Assis Oliveira (1986).



Esta estética biunívoca, que contempla o mundo sensível à luz da ordem divina, aponta dois critérios principais, elencados por Agostinho, para justificar a atração desempenhada por algo belo:

1) o primeiro deles, a harmonia, refere-se à conveniente adequação entre objetos, é ela que assegura a integridade e a beleza de todas as coisas. O pensador cristão desenvolve este raciocínio ao afirmar que o artista sabe que a harmonia é o que agrada em um objeto, somada à igualdade e à unidade, seja pela semelhança dos elementos iguais, seja pela proporção dos elementos dessemelhantes: “a verdadeira igualdade e semelhança, assim como a verdadeira e primeira Unidade não são percebidas pelos olhos corporais, nem por nenhum sentido, mas por uma intelecção do espírito” (*De Vera Religione* XXX, 55)<sup>103</sup>.

2) Já o segundo critério, a unidade, encontra-se vinculada à condição de um determinado objeto ser belo em sua totalidade, agradando ao que observa por si mesmo. Todas as coisas criadas, materiais ou espirituais, apresentam, portanto, certa semelhança com o Uno. Se elas não possuíssem nenhuma semelhança com a unidade, não poderiam existir, e se, por outro lado, possuíssem total igualdade com o Uno, seriam Deus, o que é inconcebível: “[...] todo observador perspicaz verá que não existe nenhuma forma, nem corpo algum desprovido de certo vestígio de unidade, mas por mais belo que seja [...], corpo algum pode realizar a unidade perfeita a qual aspira” (*De Vera Religione* XXXII, 60)<sup>104</sup>.

A reflexão agostiniana a respeito da correlação existente entre a beleza e a unidade mostrou que Agostinho identifica tanto a beleza quanto o ser com a unidade, e ao afirmar que apenas Deus é – pois somente ele é Uno – garante que a primeira razão pela qual identifica Deus à Beleza é por identificar em Deus a Unidade absoluta. Logo, somente o seu Verbo, isto é, seu Filho, sendo sua perfeita semelhança, pode ser compreendido como a verdadeira expressão dessa Unidade, e, portanto, a Verdade materializada, carnal. Assim, bem como a Verdade pode ser identificada com o Verbo, o qual realiza plenamente o Uno, ela também

---

<sup>103</sup> Tradução de Irmã Nair de Assis Oliveira (1986).

<sup>104</sup> Tradução de Irmã Nair de Assis Oliveira (1986).



deve ser equiparada à Beleza, já que o Verbo é aquela imagem em que há total correspondência Àquele de quem é imagem.<sup>105</sup>

Além disso, os objetos mostram aos sentidos a forma que lhes foi dada de acordo com o seu grau de semelhança com o Uno, isto é, com a Verdade; Eles são verdadeiros, portanto, nessa mesma medida. Portanto, a falsidade não é produto da mentira dos objetos, tão pouco da mentira dos sentidos, mas “dos pecados que iludem as almas quando elas, ao procurarem o verdadeiro, negligenciam a Verdade, por amarem mais as obras do que o Artífice e a sua Arte” (*De Vera Religione* XXXVI, 67). Logo, os sentidos não enganam, já que a verdade ou a falsidade não estão neles, mas no julgamento da razão, relativa às impressões corpóreas captadas.

Avança-se nessa mesma lógica ao desenvolver uma correspondência entre a concepção agostiniana e a teoria de Platão, na qual a alma que mais houver contemplado a verdade deverá dar origem a um homem que será um filósofo, amante da beleza. Nesse sentido, compara-se, com certa liberdade de interpretação, guiado pelas teses dos dois pensadores, o esteta ao filósofo, uma vez que ambos visam voltar-se para a beleza da verdade.

### CAPÍTULO III Confluências teóricas

#### 1. Paralelismo entre Platão e Agostinho

O paralelismo entre as colocações platônicas e a teologia agostiniana será mantido, neste capítulo, a partir das equivalências entre os livros VI e VII da *República* e as teorias de Agostinho, posto que a semelhança entre as analogias se dá em função das imagens de caminhada da *psyche* que ambas expõem. O que se pretende, especificamente, é identificar certa coerência entre os níveis de percepção platônicos e o processo de interiorização proposto

---

<sup>105</sup> A discussão levantada na presente Dissertação, acerca do conceito de Beleza em Agostinho, tem o propósito de fundamentar uma especulação arquitetônica posterior e, por isso, limita-se a tratar apenas os objetos visíveis e os corpos, dispensando a ordem espiritual, superior à ordem material.



por Agostinho, a fim de aplicar tais princípios ao exercício estético que será empreendido em um segundo momento deste trabalho.

Sabe-se que a dialética<sup>106</sup> platônica busca demonstrar, por meio de imagens, a caminhada reflexiva em torno dos *mythoi* como uma prática filosófica necessária, de modo a afirmar a relevância em se perceber os conteúdos verossímeis que os *mythoi* contêm e que são ocultados pela aparência. Ao esclarecer que o percurso do melhoramento da *psyche* está atrelado à compreensão da realidade como um todo, incluindo o plano visível e o plano inteligível, Platão viabiliza a conexão já desenvolvida entre a alegoria da Caverna e a imagem da Linha.

Por isso, ao tratar o primeiro segmento, deve-se ater à intenção platônica de salientar a capacidade dos *mythoi* em imprimir crenças na *psyche*, manipulando-a. Esta questão, se associada ao contexto da caverna, reflete o estado de imobilidade dos homens acorrentados, os quais são submetidos, desde a infância, a olharem apenas para um teatro de representações, percebendo como realidade apenas as sombras dos seres vivos e de artefatos na parede. Em referência à condição física dos prisioneiros, retratada pela unidirecionalidade do olhar no interior da caverna, Platão utiliza da metáfora para indicar a prisão psíquica, exprimindo a ideia de que no primeiro nível de percepção a *psyche* alcança apenas a mais baixa compreensão da realidade.

Contudo, levando em conta que o exercício da visão representa um esquema de ascensão psíquica, deve-se ater à importância desse estágio inicial, posto que, primeiramente, volta-se o olhar para os “reflexos” e “sombras” dos objetos sensoriais visíveis, para, apenas depois, direcionar-se para os objetos diretamente. Logo, neste primeiro estágio, tudo o que se vê são sombras dos objetos do segundo estágio que a luz da fogueira projeta na parede, marcando a verossimilhança constituída por sombras em relação à realidade do estágio seguinte.

---

<sup>106</sup> De acordo com Brisson e Pradeau: “A dialética é definida inicialmente como uma técnica, a das perguntas e respostas que constituem um diálogo oral e que define seu técnico como ‘dialético’, ‘aquele que sabe interrogar e responder’ (Crátilo, 390c). Essa técnica [...] deve possibilitar aos que dialogam ‘aprender a razão do que é cada coisa’ (República VII, 532a). Portanto, é ao mesmo tempo através do discurso, a racionalidade discursiva (o *logos*), e por meio do discurso (*dialogou*), que o pensamento pode alcançar o conhecimento do que são as coisas. Nesse sentido, a dialética é o saber, o conhecimento verdadeiro. Ele é o raciocínio discursivo mediante o qual o pensamento e o ser das coisas se encontram. A dialética se distingue, pois, dos outros usos do discurso e, em primeiro lugar, do procedimento retórico que Platão critica por versar tão somente sobre a diversidade sensível e não permitir alcançar nenhum conhecimento real” (BRISSEON; PRADEAU, 2010, p. 33).



Nesse sentido, em conformidade com o primeiro nível de percepção da realidade, admitido por Platão como o mais inferior, está a circunstância de apego à vida mundana, que associada às coisas exteriores e mutáveis aprova a beleza dos corpos, referindo-se ao momento anterior à conversão de Agostinho. Associando este primeiro nível de percepção ao processo de interiorização proposto pelo pensador cristão, é possível concluir compreender a percepção sensorial mundana como um grau muito baixo de percepção da verdade.

Ainda em relação ao plano visível, o segundo nível de percepção se refere ao sentimento do corpo como sinal que anuncia as coisas exteriores, correspondendo ao estado de “confiança”, representado pelos objetos visíveis originais em Platão. Se comparado ao primeiro estágio, no qual tudo o que se vê são as sombras dos objetos que a luz da fogueira projeta na parede, o que se tem, no segundo, é uma realidade mais próxima da essência, aludindo aos homens carregadores e aos próprios objetos sensoriais visíveis que carregam.

A mesma lógica formal utilizada, primeiramente, pode ser identificada neste segundo momento, pois, na medida em que as sombras são apenas semelhantes aos objetos do segundo estágio, estes são também apenas semelhantes aos objetos do terceiro estágio, constituindo uma relação de verossimilhança. No entanto, apesar de ressaltar a possibilidade de ver diretamente os objetos visíveis iluminados pela luz da fogueira, ou seja, aqueles que são causa das sombras e reflexos projetados, a visão neste segundo estágio é ofuscada pela condição obscura e sombria da caverna, demonstrando ainda a superficialidade da percepção incutida ao plano sensorial.

Associado ao segundo estágio de percepção, o processo agostiniano de interiorização atribui à alma uma força interior pela qual se consegue apreender o sentir do corpo como sinais que anunciam as coisas exteriores. De acordo com o exercício racional e reflexivo de Agostinho, a alma se torna capaz de, neste segundo nível, extrair dos sentidos as imagens que repetidamente observou das coisas por meio deles, posto que recebe impressões sensíveis através de seus sentidos: tato, paladar, olfato, visão e audição. Com isso, a alma passa a discernir as características das diversas formas sensíveis.

Porém, buscando encontrar a verdade e adentrar o interior do homem, Agostinho passa a negar tais contextos que se prendem ao exterior mutável, em função da imutável e verdadeira eternidade da verdade. Nesse contexto, cabe retomar a importância da filosofia ciceroniana sobre a vida de Agostinho, uma vez que as aspirações agostinianas passam a se fundamentar



no descaso com as coisas mundanas. A partir do contato com o livro de Cícero, intitulado *Hortênsio*, no qual se apresenta uma exortação ao estudo da filosofia, o bispo de Hipona justifica estes novos anseios, afirmando: “Ele mudou o alvo das minhas afeições e encaminhou para Vós, Senhor, as minhas preces transformando as minhas aspirações e desejos” (*Confissões*, I, 3).

Eu ia adiando a hora de desprezar a felicidade terrena, para me entregar à busca da Sabedoria, cuja investigação, para não falar já da sua descoberta, se deve antepor aos tesouros encontrados, aos reinos do mundo e enfim aos prazeres corporais que, a um aceno, afluíam à minha volta. (AGOSTINHO, *Confissões*, I, 7)<sup>107</sup>

No que concerne ao nível seguinte, ao primeiro segmento do plano inteligível é possível atrelar a condição de superação dos estados precedentes que estão ligados às imagens de superfície, em favor da conquista de um estado de percepção reflexiva, nomeado “pensamento”. Desse modo, Platão utiliza-se do terceiro estágio imagético para demonstrar o encaminhamento das *psychai* para a superação de seus estados de “representação” e de “confiança”, equivalentes à qualidade de suposição e à fé nas imagens literais dos *mythoi*.

Com o intuito de elucidar a percepção das ideias, a imagem da Linha pode ser novamente agregada à alegoria da Caverna, reportando à libertação do prisioneiro que, ao deixar a escuridão do interior da caverna, enxergará primeiro durante a noite, no exterior, sob luzes mais fracas.<sup>108</sup> Uma vez que o terceiro nível é associado a estes objetos iluminados diretamente por luzes naturais mais fracas, refere-se ao princípio de evolução psíquica em relação à percepção da realidade, pois apenas a partir deste nível, isto é, com o auxílio das “próprias ideias”, a *psyche* segue caminho para as ideias enquanto princípio. Na alegoria, olhar diretamente para os objetos, é olhar para as ideias enquanto conclusão, para, destas alcançar as ideias enquanto princípio, por meio da dialética, pois, assim, a *psyche* atinge o mais alto nível de compreensão.

---

<sup>107</sup> Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina (1980).

<sup>108</sup> De acordo com Coutinho, Calabi (2003, p. 327) é o autor que estabelece uma diferença necessária entre “visível” e “sensorial”, para dimensionar a condição da metáfora do Sol e do “bom” a partir da noção de que a luz gera condição de visibilidade aos objetos visíveis. Assim, se o Sol é o que possibilita os limites da visão, quando está fraca, a luz do Sol pressupõe que a visão tende a ser igualmente fraca e, consequentemente, com ausência de luz do dia, as coisas tenderiam a ocultar-se e tornarem-se invisíveis à vista (*República* VI, 508c4-7). Nesse sentido fica claro que o Sol não dá existência ao visível, em essência, mas apenas em sentido de percepção. As coisas que existem já existem e são apenas iluminadas por sua luz, possibilitando à visão a percepção da existência das coisas; cf. L. Coutinho (2015, p. 195).





Contudo, para Platão, o poder da alma capaz de suportar a luz que ilumina todas as realidades é a razão, por esse motivo, a alegoria descreve de que maneira a ativação da plena visualidade exige um costume do olhar, que consiste na alteração gradual das realidades contempladas. Para tanto, o filósofo grego trata a necessidade do ex-prisioneiro em se habituar, direcionando o olhar gradativamente, voltando-se para “as sombras” (*República* VII, 516a6), depois para “as imagens dos homens e de outras coisas na água” (*República* VII, 516a7), e finalmente “para cima” (*República* VII, 516a8), pois apenas assim ele poderia contemplar o que há “no céu, e o próprio céu durante a noite” (*República* VII, 518d), visto que ambos partem dos próprios objetos visíveis do plano sensorial, representando as formas enquanto conclusão.

A coexistência do plano sensorial visível com o plano inteligível aponta os objetos sensoriais como conjectura inicial para que a *psyche* alcance o primeiro nível do plano inteligível, evidenciando que a partir dos objetos originais visíveis do segundo segmento se pode alcançar as formas enquanto conclusão. Por essa razão, Platão caracteriza o terceiro segmento como essencialmente matemático, alegando que os matemáticos se servem das figuras visíveis das coisas para a produção de seus *logoi*.<sup>109</sup>

A linha é, por conseguinte, a imagem por meio da qual a distinção entre vista-visível de um lado e intelecto-inteligível do outro – distinção que se manteve estática na analogia sol - ”bom” – é elaborada de modo a produzir uma sequência de níveis de conhecimento pela alma, a qual está naturalmente em uma condição inicial cujo intelecto encontra e enfrenta o visível, pensado abstratamente como um espaço geral dos lugares de coexistência dos opostos como de lugar de manifestação inicial para nós do inteligível no contexto de tal coexistência (REPELLINI, 2003, p. 387)

Se considerada a transição do segundo para o terceiro estágio de percepção, nota-se uma orientação crescente entre aparência e aproximação com a verdade, visto que o ex-prisioneiro da caverna sairia do segundo estágio, cuja realidade se define como “mais próxima da essência”, se comparado ao primeiro, para o terceiro estágio, cuja realidade seria constituída pelas formas matemáticas inteligíveis, ainda mais próximas da verdade que o segundo estágio. Esta transição entre os planos condiz com o processo de conversão

---

<sup>109</sup> Posto que Platão caracteriza o terceiro seguimento como essencialmente matemático, Rapellini afirma: “os matemáticos produzem os seus *logoi* em ‘torno’ das figuras visíveis ‘em vista’ das coisas que lhes são semelhantes, e servem-se dessas figuras – desenhando e ‘modelando’ (a esfera armilar?) – como imagens para procurar ver aquilo que não se pode ver senão com a *dianoia*; assim as matemáticas são situadas como uma fase de uma ascensão” (REPELLINI, 2003, p. 375).



vivenciado por Santo Agostinho, contexto em que admite a alma em um movimento de afastamento do pecado rumo à fé.<sup>110</sup>

Nesse sentido, a descoberta da metafísica da interioridade representa o rompimento de Agostinho com a noção platônica de limitação humana, isto é, com o *eidos*<sup>111</sup> platônico, pois Deus é encarado como presença, não como forma, ou seja, ele configura a descoberta do Deus interior à razão, compreendida como uma transcendência factual. Para Agostinho, quanto mais capacitada estivesse a *ratio*, mais o homem estaria suscetível a uma visão total do mundo, subordinando-o e considerando os seus objetos sempre para além de si mesmos.

Em seu diálogo filosófico, *Soliloquiorum libri duo*<sup>112</sup>, Santo Agostinho exemplifica, de modo muito semelhante ao processo gradativo platônico, que a preparação do olhar interior para alcançar a *sapientia* acontece de modo gradual, análogo à preparação dos olhos exteriores para ver o Sol. Por essa razão, ele menciona que os olhos deverão começar por observar as coisas que não brilham por si mesmas e que precisam de uma luz que lhes é alheia para poderem ser vistas, como uma parede; depois deverão dirigir-se para as coisas que refletem com maior vivacidade tal luz exterior, como o ouro ou a prata, cujo brilho não agride os olhos; seguidamente poderão contemplar o brilho do fogo terrestre, o brilho dos astros como a lua e

---

<sup>110</sup> Apresentando critérios para a busca de uma verdadeira religião, Agostinho discorre sobre os grandes temas a serem tratados, o que constitui a primeira parte da obra *De Vera Religione*, na qual o Santo dirige-se a Romaniano, para mostrar-lhe a essência do Cristianismo. É preciso primeiramente crer e ter fé para aproximar-se desta realidade e perceber o critério fundamental: para aproximar-se de Deus, ser imutável, faz-se necessário desaparecer-se de tudo aquilo que é mutável e temporal. Ele começa apresentando os motivos de adesão à Igreja católica e os traços fundamentais da verdadeira religião. Passa a analisar, então, a dupla via para chegar até Deus: a fé e a razão, iniciando o caminho pela fé. É notório observar o anseio que o bispo de Hipona tem em demonstrar aos pagãos, principalmente ao seu amigo Romaniano, que ainda se encontrava na seita maniqueísta, a doutrina cristã para a qual se convertera depois de muitos anos professando o maniqueísmo; cf. Agostinho (*De Vera Religione* VII, 13).

<sup>111</sup> A expressão *eidos*, recorrente em muitos diálogos platônicos, adquire sentido metafísico se referindo à essência inteligível, às ideias vinculadas às imagens psíquicas. Contudo, essa expressão deve ser relativizada a cada nível de percepção superado pelo homem, pois fazendo referência à causa formal, altera-se de *eidos* para ícone. Segundo Reale (1995), Platão utiliza dessa lógica para justificar a não divisão de sua teoria em dois mundos. “Na primeira parte do inteligível, a alma, servindo-se, como imagem, daqueles objetos que na secção anterior eram modelos, é forçada a investigar a partir de hipóteses, caminhando não para o princípio, mas para a conclusão, enquanto, por outro lado, na segunda parte, nesta ela vai de uma hipótese para o princípio absoluto, e, sem precisamente aquelas imagens, como no caso anterior, ela faz a investigação pelas próprias ideias, por si mesmas” (*República* VI, 510b).

<sup>112</sup> A obra *Soliloquiorum*, escrita por Santo Agostinho, no final do ano 386, é uma de suas precedentes produções. Composta por dois livros com trinta e cinco capítulos, contempla uma visão idílica da alma e de Deus, tratando, a partir da visão interna de si mesmo, a Verdade que habita o homem interior. Ressalta-se que na ocasião da criação de tal obra, a religião cristã coronada desde Constantino (272-337) se instaurara em renovado espaço político romano.



o brilho das auroras e do nascer do dia; só depois, poderão contemplar o sol sem se ferirem.<sup>113</sup>  
Do mesmo faria a alma para ver gradativamente Deus.

Dito isso, sob uma perspectiva agostiniana, torna-se possível interpretar o terceiro nível de percepção da realidade como a razão que julga tudo o que é apreendido pelos sentidos do corpo, levando o homem a superar a superficialidade externa das aparências corpóreas. A razão, em Agostinho, é, portanto, instrumento que influi a capacidade de crer, viabilizando o ato de fé, pois, por meio da razão, o homem se eleva à inteligência de si mesmo, alcançando a esfera do divino, do imutável nas coisas.

Estás numa boa direção; pois a razão, que fala contigo, promete que mostrará Deus à tua mente como o sol se mostra aos olhos. Porque as faculdades da alma são como que os olhos da mente: como as coisas que são certas no âmbito das ciências são tais como as coisas que são iluminadas pelo sol para que possam ser vistas, assim como o é a terra e tudo o que é terreno; mas Deus é quem ilumina. (AGOSTINHO, *Soliloquiorum* I, VI, 12)<sup>114</sup>

De acordo com a imagem da Linha, o quarto nível, também nomeado como segundo segmento do plano inteligível, exprime a não necessidade das representações do nível antecedente, já que somente com o auxílio das “próprias formas” inteligíveis se alcança os princípios absolutos. Ainda que o caminho rumo ao inteligível não se utilize dos objetos visíveis do plano sensorial, revela-se como consequência última de uma série de etapas que se utilizaram dos sensoriais, simbolizando a elevação do conhecimento humano ao nível desses princípios absolutos. É nesse sentido que este quarto e último nível é apontado nas teorias platônicas como o mais elevado e complexo, designado “inteligência”.

Em outras palavras, os três primeiros segmentos são sempre semelhantes ao nível superior imediatamente posterior, resultando nas sombras e reflexos do primeiro segmento como representações do segundo, nos seres vivos e artefatos do segundo “como se fossem representações” do terceiro, nas formas do terceiro como representações do quarto, e, finalmente, no quarto nível sendo constituído pelos princípios absolutos. Com efeito, somente o último nível não deve ser compreendido como semelhança, pois ele próprio é constituído pelas *archai*, ou seja, os princípios absolutos, denotando que a *psyche* se serve das nomeadas formas, enquanto conclusão, para, por meio delas, vislumbrar os princípios absolutos, embora nunca as possa alcançar.

---

<sup>113</sup> Cf. Agostinho (*Soliloquiorum* I, XIII, 23).

<sup>114</sup> Tradução de Nair de Assis Oliveira (1993).



Levado à olhar em direção à luz externa, o ex-prisioneiro é analisado por Sócrates a partir de um comportamento de dor e de incompreensão, expondo a dificuldade do percurso de melhoramento da *psyche*. Dito isto, faz-se fundamental suscitar a incoerência de se introjetar o conhecimento na *psyche* do homem, representado neste caso pelo ex-prisioneiro que, embora solto e levado à caminhar para contemplar a luz do Sol, deve passar por um processo de adaptação em nível psíquico, isto é, por uma nova percepção da realidade, sem qualquer tipo de imposição.

Delineando o paralelismo entre as alegorias platônicas, o emprego do Sol como exemplo de alcance das formas enquanto princípio se acentua, indicando a busca das verdades a partir da observação das formas conclusivas que, por sua vez, são obtidas considerando os objetos do plano visível. Assim como no livro sexto o Sol estabelece ligação com a ideia de “Bom”, também no livro sétimo ele determinará a metáfora daquilo que ilumina, em sentido inteligível, a percepção da *psyche*, influenciando a compreensão daquilo que é “Bom”, ou seja, daquilo que eleva a *psyche* à compreensão da verossimilhança diante das aparências.

Aludindo o exercício metodológico guiado pelo “Bom” para a busca da verdade, descrito nas teorias platônicas, considera-se a experiência de retorno do ex-prisioneiro à caverna e o conseqüente estranhamento em face da escuridão anteriormente vivenciada. Posto que a tomada de consciência representa, no ex-prisioneiro, uma postura já filosófica, que, por conseguinte, estaria agora dotado de órgãos adaptados à claridade externa e também de uma *psyche* preparada para buscar as verdades. Platão se pauta na premissa de limitação humana de cunho fisiológico, defendendo uma dimensão de dor psíquica para justificar a impossibilidade de apreensão do que entende como quarto nível, interpretado como verdade ou princípios absolutos.

Todavia, Agostinho sustenta que a contemplação da esfera da Verdade, ou do “Bom”, exige apenas uma preparação do olhar interior. Para isso, o pensador cristão coloca a possibilidade de alcance da sabedoria, mediante uma preparação do olhar interior, que se processa gradativamente, de modo análogo à preparação dos olhos para a contemplação do Sol. Portanto, igualmente aos objetos exteriores, que só podem ser vistos pelos ex-prisioneiros quando iluminados pela luz do Sol, também as verdades precisariam ser iluminadas pela luz divina para se tornarem visíveis ao olho interior.



A teoria agostiniana prega que todo conhecimento verdadeiro é resultado de um processo de iluminação divina, que possibilita ao homem contemplar as “ideias” de Deus. E diferentemente de Platão, na Linha ou na Caverna, essa verdade absoluta é alcançável. Logo, fundamentado na possibilidade de nós, seres temporais e mutáveis, conhecermos as verdades eternas, necessárias e imutáveis, Agostinho sustenta tanto a teoria do (auto)conhecimento, quanto a doutrina da iluminação. Com efeito, atribui ao movimento de interiorização, a obtenção da consciência de si mesmo, e, em seguida, relativo à doutrina da iluminação, vincula o conhecimento das verdades ao contato imediato com Deus, garantido pelos princípios de pureza e devoção, próprios do Cristianismo.

O movimento de interioridade colocado por Agostinho encerra uma sequência, que parte da exterioridade ao sentido interior, passando pela razão e pela alma, para findar em Deus. Por esta razão, Agostinho acredita que não baste somente realizar a inspeção do espírito, mas atingir a fonte última da própria luz da razão, que é Deus. Portanto, aquele que raciocina expõe o desejo de encontrar o verdadeiro e a verdade, levando em conta que na posição de absoluta e imutável, a verdade não é criada pelo homem, mas sim por Deus.

Fazendo-se imanente e transcendente, a verdade pode ser compreendida como imanente quando se coloca acessível a todos que realizam este movimento de interiorização e, deste modo, marcam um vínculo ontológico entre a criatura e o criador; ao passo que se faz transcendente porque Deus é o fundamento último de todas as coisas. Assim, ao percebermos que a razão julga a partir de razões eternas, que estão na mente de Deus, constatamos que a verdade não é relativa, é imutável, apesar de metodologicamente ser alcançada interiormente.

O caminho de retorno conduz para dentro, porque o primeiro passo para a superação do materialismo consiste em que o espírito cognoscente se conscientize de si mesmo como cognoscente, isto é, como um espírito que julga as coisas materiais e, por conseguinte, não pode ser ele próprio um objeto material [...]. O necessário agora é superar o materialismo mediante uma reflexão sobre a natureza do eu próprio, isto é, mediante uma virada para o interior. (BRACHTENDORF, 2008, p. 124)

O conhecimento de si mesmo e de Deus se encontram em relação dialética, pois a alma volta-se ao seu interior, a fim de ascender a Deus. Esse conhecimento implica, por sua vez, um autoconhecimento profundamente renovado, uma nova concepção da estrutura da personalidade humana como essencial unidade das potências da alma, a saber, memória, inteligência e vontade.



No entanto, para que o homem receba o conhecimento por intermédio divino, este deveria se afastar dos acontecimentos do corpo, purificando-se para contemplar e entender os desígnios de Deus. Esta perspectiva será considerada como fundamento da abordagem estética particularmente exposta na terceira parte deste trabalho, intitulada ‘Percepção Estética da Arquitetura Românica’, cuja classificação do interior do exemplar arquitetônico em “pictórico” irá pressupor o devido movimento do caminho de conversão.

Este processo de busca pela interioridade, para Agostinho, assume um caráter educacional, pois, à medida que o homem opta pelo verdadeiro conhecimento, em detrimento dos prazeres do mundo, passa a contemplar a verdadeira felicidade. Deste modo, a procura pela verdade leva o indivíduo a compreender a si próprio e lhe traz sentido à vida, constituindo uma estreita relação entre o conhecimento, a felicidade e Deus.

Em seguida aconselhado a voltar a mim mesmo, recolhi-me ao coração, conduzido por Vós. Pude fazê-lo, porque Vos tornastes meu auxílio. Entrei, e, com aquela vista da minha alma, vi, acima dos meus olhos interiores e acima do meu espírito, a Luz imutável. Esta não era o brilho vulgar que é visível a todo o homem, nem era do mesmo gênero, embora fosse maior. Era como se brilhasse muito mais clara e abrangesse tudo com a sua grandeza. Não era nada disto, mas outra coisa, outra coisa muito diferente de todas estas. (AGOSTINHO, *Confissões*, VII, 10)<sup>115</sup>

Melo (2002, p. 246) trata a educação vista por Santo Agostinho como um processo no qual o “homem exterior”, provido de materialidade, vai cedendo lugar para o “homem interior”, cuja essência é espiritual. Nessa lógica, por meio da argumentação agostiniana se descobre a importância de uma caminhada educacional necessariamente conduzida por Deus, uma vez que ele admite a incapacidade humana em realizar o processo educativo para o encontro com a perfeição moral sem a mediação divina.

Entretanto, a doutrina agostiniana da iluminação ou do conhecimento não dispensa um intelecto próprio no homem, pelo contrário, ela teria apenas a função de tornar o intelecto capaz de pensar corretamente em virtude de uma ordem estabelecida por Deus, ou seja, fazendo o homem enxergar claramente aquilo que já está dentro dele, sem, no entanto, ter consciência. Esta filosofia se fundamenta no fato de que os homens, seres temporais, contingentes e mutáveis, possuem aptidão para conhecer verdades eternas, necessárias e imutáveis, dado o contato imediato com Deus.

---

<sup>115</sup> Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina (1980).



Desenvolvida sob a influência do neoplatonismo, cuja premissa do Deus eterno, necessário e imutável é preponderante, cabe ressaltar o avanço da doutrina da iluminação em relação a este pensamento neoplatônico, pois enquanto para Platão as formas enquanto conclusão têm como causa formal as *archai* eternas, em Agostinho essas formas, simplificadas como “ideias” são pensamentos do próprio Deus, e estes constituem as essências e as leis do Ser de todas as coisas que existem no mundo sensível e mutável.

Em síntese, a iluminação da razão humana, como conhecimento, manifesta a ação do Deus eterno, sábio e bom, mostrando-se como uma luz interior que ilumina todo o homem. As ideias eternas e as regras divinas, como no caso da Suma Verdade, devem ser entendidas como esta luz que ilumina a inteligência humana e está acima dela porque a fez, à medida que a razão e a inteligência estão abaixo dela, pois são criadas. Diante disso, questiona-se a maneira como deve ser compreendida a intenção metafórica presente na imagem da luz. A resposta para tal questão se encontra na passagem do Evangelho de S. João: “O Verbo era a luz verdadeira, que, vindo ao mundo, ilumina todo o homem”<sup>116</sup>. A luz incide sobre a razão direcionando a vontade e, para além dos sentidos corporais, ilumina a razão de todos os homens e nutre os corações puros dos que acreditam em Deus e são convertidos, afastando-os do amor pelas coisas corporais e temporais para cumprirem os preceitos divinos.

Face a essa concepção, compreende-se que, para Agostinho, o intelecto é a faculdade da alma responsável por conduzi-la até a visão da luz de Deus. No entanto, por se tratar de um contato entre uma criatura mutável e a luz divina, imutável e eterna, coloca-se como relevante a relação que o pensador cristão traça entre a iluminação e a concepção cristã de criação. Agostinho esclarece, dessa maneira, o grau de vinculação da doutrina da iluminação à concepção de criação: “a natureza da alma intelectiva foi criada de tal modo que, aplicada ao inteligível segundo sua natureza, e tendo assim disposto o Criador, possa ver esses conhecimentos em certa luz incorpórea de sua própria natureza” (*De Trinitate* XII, 15, 24)<sup>117</sup>.

A alma humana, portanto, criada por Deus com os atributos dos sentidos, da razão e do intelecto, é o que, no homem, poderá conhecer. Contudo, para o conhecimento verdadeiro é necessário colocar o intelecto em atividade – a parte da alma que tem acesso à luz incorpórea

---

<sup>116</sup> Cf. João 1, 1.

<sup>117</sup> Tradução de Frei Agostinho Belmonte (1994).



ou luz divina que, bem como o Sol ilumina os objetos para que possamos enxergá-los, ilumina os objetos inteligíveis.

As doutrinas estudadas pelo pensador cristão, seja o maniqueísmo, ou ainda o neoplatonismo, fizeram-se preponderantes em seu pensamento, pois, a partir dessas influências, ele chega a concluir acerca da luz divina para a visualização das verdades eternas da sabedoria, encontrada em cada pessoa, e a partir disso, passa a assimilar o “Bom” como um princípio que conduz à “luz”, correspondendo à “fé” como um princípio que conduz a “Deus”.

Do maniqueísmo, o filósofo herdou, na mesma medida em que altera, uma concepção dualista no âmbito da moral, simbolizada pela luta entre o bem e o mal. Além disso, desta corrente obtém a noção de que o homem possui uma inclinação natural para o mal, para os vícios e para o pecado, alterando a noção de “mal” para uma noção de afastamento de Deus. Ambos os raciocínios levam Agostinho a concluir acerca da compatibilidade entre o mal e as trevas, assim como o “Bom” está para a luz.

Mesmo reconhecendo a existência dessas forças opostas, sua experiência leva a crer na existência de um só caminho para a verdade, a luz Divina. Porém, buscando respostas definitivas para o problema da existência, refuta a doutrina dos maniqueus para se voltar à via do autoconhecimento e ao caminho da interioridade, como o instrumento legítimo para a busca da verdade, apoiando-se nas grandes teses do platonismo.

Tendo em vista a intenção de Agostinho em garantir a fruição divina para preencher o espírito em busca da felicidade, sua teoria se pauta na união entre a ontologia grega e a revelação bíblica, permitindo inferir que enquanto para Platão conhecer verdadeiramente é buscar incansavelmente o contato com o plano inteligível, sua concepção defende a participação do Ser na luz da razão eterna.<sup>118</sup>

Permanece claro, para Agostinho, a impossibilidade de uma definição da natureza de Deus pelo homem, refletindo acerca da incapacidade do homem em caminhar por si próprio em direção à imagem divina sem uma iluminação, uma vez que Deus, enquanto Ser supremo e criador, não se equipara as criaturas, não as admitindo como Sumo Ser, como ele é, mas sim um ser com diferentes graus em escala hierárquica. Contudo, não se trata de inferiorizar a razão, mas sim de afirmá-la enquanto meio para se reforçar a fé, posto que o conhecimento da

---

<sup>118</sup> Cf. Abumanssur (2000, p. 181).





verdade não se origina no próprio homem, isto é, não pode se basear apenas na capacidade humana de raciocinar, pois este tipo de conhecimento é perecível e mutável, enquanto a verdade é eterna e divina. Por esse motivo, a teoria agostiniana se fundamenta na premissa de que o homem recebe de Deus o conhecimento das verdades eternas, e que esse conhecimento deve estar acima do homem e de todas as coisas.

Fundamentada tanto no pensamento agostiniano exposto quanto nas premissas platônicas que o influenciou, a reflexão teórica exposta avança para uma abordagem prática, apresentando o estilo românico como reflexo dos preceitos pontuados por Agostinho, referindo-se, em especial, às premissas que envolvem a iluminação divina e o processo de interiorização.

Além disso, a busca da verdade eterna, a qual implica um movimento de fora para dentro, também marca o contexto medieval, sobretudo o que diz respeito ao âmbito construtivo, pois os templos românicos são encarados como uma interpretação da relação entre o homem e Deus conforme revelam a adaptação da técnica construtiva romana a certas premissas teológicas. Dessa maneira, a segunda parte deste trabalho cuidará da análise de um expoente da arquitetura religiosa, a Basílica Saint-Sernin de Toulouse, um templo românico cujos aspectos construtivos respondem ao contexto teológico representado por Agostinho, próprio da Alta Idade Média.

### **1.1 Implicações do processo de cristianização da Filosofia Clássica**

A correspondência entre as teorias platônicas e agostinianas, aqui denominada de “Confluências teóricas”, demonstra o posicionamento de ambos os pensadores em relação à necessidade do plano visível para a interação do homem com o mundo, visto que ele não é inteiramente *psyche*. e que os objetos devem ser atribuídos enquanto “reforços estéticos” para o alcance do inteligível.

No entanto, o pensador cristão sai em defesa da adoração, julgando a matéria como necessária para a aproximação do fiel aos preceitos cristãos, considerando-a como responsável pela inclinação do homem à procura da verdade divina, e, por isso, passível de manipulação,



como uma estratégia devocional essencial. O reflexo desse posicionamento agostiniano em relação à matéria pode ser admitido em uma análise do templo românico, tanto exterior quando interiormente, pois este provoca o sensório, tornando o homem suscetível às percepções teológicas.<sup>119</sup>

A fim de manter o paralelismo que acompanha a estruturação textual do presente capítulo, o ponto de vista platônico sobre a percepção no espaço religioso é especulado, levando em conta sua vertente racional acerca da relevância da matéria para o exercício psíquico. Considerada como contraponto à leitura agostiniana empreendida, a perspectiva platônica limitar-se-ia a tratar a matéria como auxiliar à aproximação dos *eide* enquanto conclusão, ou seja, das causas formais inteligíveis dos objetos materiais. Para o filósofo grego, independentemente da fé, a religiosidade deve se manter simbólica, não podendo ser apreendida como uma revelação, isto é, como a verdade última.

Diante dessas concepções contrárias acerca da matéria, estabelece-se uma problemática significativa em torno do discurso teológico empreendido pelo Cristianismo no primeiro momento da Idade Média, assim como sua implicação estética, uma vez que, na qualidade de expoente inicial de um primeiro momento cristão no Ocidente, a arquitetura dos templos românicos é assimilada como um método teológico, um mecanismo mental que auxilia o homem medieval a permanecer preso à sua própria caverna.

Logo, são apresentados os conceitos de fé cega e fé, com o intuito de se referir às concepções agostiniana e platônica, respectivamente. A distinção conceitual acontece em relação à noção primordial de reconhecimento da matéria, pois, apesar de ambos os pensadores valorizarem a matéria, a concepção platônica não se submete à ‘cegueira’ imposta por qualquer tipo de teologia presa a imagens mentais que são cópias de imagens materiais, uma vez que toma o simbolismo como esclarecimento e, portanto, como um meio para a aproximação com o inteligível.

Isso demonstra que, embora Platão acredite que a imagem representativa também guarda “sinais” dos inteligíveis, ele julga que toda crença em uma representação é um tipo de

---

<sup>119</sup> Acerca da resposta artística dada às concepções teológicas medievais, Hume aponta que [...] “as cerimônias da religião católica romana podem considerar-se como exemplos da mesma natureza. [...] Representamos os objetos de nossa fé, dizem eles, com símbolos e imagens sensíveis, aproximando-os assim de nós pela presença imediata destes símbolos do que pela mera visão intelectual e contemplativa. Os objetos sensíveis influem com mais vigor sobre a fantasia do que quaisquer outros e comunicam mais depressa esta influência às ideias com as quais se relacionam e se assemelham. (HUME, 1973, p. 68)



fé cega, pois a imagem é – apenas em “forma”, não em conteúdo – verossímil; diferentemente de Agostinho, para quem a representação é um passo inicial para a conversão na literalidade da própria imagem, visto que esta se coloca como imitação material do divino imaterial.

À vista disso, é possível concluir que independentemente do viés teórico considerado, nesse caso platônico e agostiniano, a arquitetura românica deve ser encarada como uma manifestação de elevada expressividade, uma vez que admite compreensões distintas e as supera em razão de sua qualidade artística, que se faz mais presente do que as teorias sugeridas à sua interpretação.

Esta perspectiva ressalta o quanto a Idade Média, representada pelo estilo românico, simboliza a maturidade artística de sua época, possibilitando tanto uma leitura religiosa, nas bases de Agostinho, quanto uma leitura pagã, nas bases de Platão. Com efeito, diante de ambas as leituras, a estética artística se sobressai, já que seus traços parecem, em nível mental mais profundo que a própria visão teológica ou filosófica, alcançar homens de tempos e de culturas diferentes.



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO**

**PARTE II**  
**A Conjuntura Românica**



## CAPÍTULO I

### Concepções estilísticas primordiais

Os primeiros tempos da Alta Idade Média podem ser representados pelo esforço do Ocidente em solucionar as contradições que são postas desde as invasões bárbaras no território do Império Romano. Além disso, o período visa controlar uma espécie de deslocamento dos valores da tradição antiga e, em especial, as novas formações políticas que passavam a ser encerradas por muralhas e definidas pela tutela da Igreja.<sup>120</sup>

Contudo, ao contrariar a noção de uma ruptura brusca e radical entre o período que se segue às invasões e a tradição antiga, o presente capítulo admite um preponderante deslocamento de valores, considerando algumas permanências de origem Clássica que subsistem em meio às profundas transformações da Idade Média, definindo o estilo românico.

É nesse sentido que o estilo românico será discutido aqui, como “produto e expressão do desenvolvimento da cristandade após o ano mil”, assim como apresentado por Le Goff (2005, p. 57)<sup>121</sup>. De modo a estabelecer uma propedêutica para o entendimento da arte e da arquitetura românica para além de sua conjuntura histórica, serão descritos seus aspectos técnicos à medida que serão ponderadas as influências construtivas que recebe.

Assim, apoiando-se em um panorama românico geral, este capítulo intenciona expor o contexto sócio-histórico em que se dá o estilo mediante uma abordagem técnica, uma vez que o considera dotado de elementos unificadores, principalmente em termos estruturais, assim como reconhecido por Charles e Carl: “Amplamente difundido por toda a Europa cristã,

---

<sup>120</sup> Cf. Focillon (1980, p. 27).

<sup>121</sup> A fim de contextualizar a sociedade cristã no ‘Ano mil’, monge Raoul Glaber afirma: “Ao aproximar-se o terceiro ano que se seguiu ao ano mil, via-se em quase toda a terra, principalmente na Itália e na Gália, a reconstrução das igrejas; ainda que a maior parte, muito bem construída, não tivesse nenhuma necessidade, uma verdadeira emulação impelia cada comunidade cristã a ter a sua mais suntuosa que a de seus vizinhos. Dir-se-ia que o próprio mundo se agitava, renunciando sua velhice e cobrindo-se em toda a parte de um branco manto de igrejas. Então, quase todas as igrejas das sedes episcopais, dos mosteiros consagrados a diversos santos, e mesmo as pequenas capelas das aldeias, foram reconstruídas mais belas pelos fiéis” (GLABER apud LE GOFF, 2005, p. 57).



o estilo românico foi o primeiro estilo independente, autônomo e unificado” (CHARLES; CARL, 2008, p. 13)<sup>122</sup>.

Poucas foram as edificações românicas que chegaram aos nossos dias tal como foram concebidas, seja por demonstrarem certo estado de degradação, seja por passarem por ressignificações litúrgicas e de gosto. A maior parte das expressões românicas sofreu profundas alterações em sua estrutura e em sua ornamentação ao longo dos séculos, devendo ser entendida de forma contextualizada, segundo sua diversidade regional.

Para além destas conjecturas regionais, certas condições de cunho prático são responsáveis pela heterogeneidade que marca o estilo. Dentre as principais estão as delimitações geográficas e as restrições econômicas que implicam a determinação de uma materialidade principal. Todavia, de acordo com Flávio Conti (1984, p. 9), é preciso considerar quatro características basilares para a definição da produção artística e arquitetônica românica, e, portanto, para a pretensa elaboração de uma leitura estética do período.

Primeiramente, Conti pondera a eminência da Igreja-edifício, espaço no qual as técnicas e os preceitos românicos foram aplicados, e cujo caráter econômico e social refletem o poderio desta Instituição no medievo. Ele determina ainda aspectos fundamentais para a compreensão do panorama construtivo da arquitetura românica, levando em conta as resoluções estruturais adquiridas preponderantemente da influência romana; as noções de massa e articulação, as quais se relacionam às condições de luz e sombra no interior do edifício; e ainda uma clara hierarquia entre as artes, pintura, escultura e mosaico, resultante da influência bizantina e carolíngia que estabelecem um motivo estilístico marcante.<sup>123</sup>

Encaradas como eixos norteadores desta argumentação, as referidas características serão particularizadas ao longo deste texto à medida que serão expostas as influências estilísticas tangentes ao românico, a fim de tornar gerais os aspectos construtivos fundamentais à análise estética subsequente.

---

<sup>122</sup> Cf. original: “widely spread all over Christian Europe, the Romanesque style was the first independent, self-contained and unified style”.

<sup>123</sup> Diante das implicações regionais reveladas pelo estilo românico, ou ainda em razão do caráter subjetivo implícito em uma análise acerca de intersecções culturais, torna-se inviável estabelecer uma cronologia para abordar o papel que as culturas romana, bizantina e carolíngia desempenham na produção românica. Dessa maneira, cabe ressaltar que estas culturas serão apresentadas segundo o grau de influência que desempenham na concepção da arte românica, principalmente no que diz respeito à arquitetura do período.



Apesar de uma ampla área geográfica, de uma multiplicidade de povos e, conseqüentemente, de um contexto multicultural, a religião cristã conseguiu se estruturar quase que na totalidade deste cenário, constituindo-se tanto fisicamente, com os próprios templos, quanto moralmente, com os princípios religiosos que fundamentavam a sociedade.

Da arte romana clássica conservou-se algo das técnicas e das características arquitetônicas. Da arte oriental, com a qual se manteve contato mesmo após as invasões germânicas, através de mercadores e missionários, veio certa estilização e hieratismo das formas. Da arte germânica, típica de povos nômades, aproveitou-se o caráter não figurativo e o geometrismo estilizado. (FRANCO Jr., 1992, p. 144)

A Igreja, unida ao Estado, dita o tom de todo o período, uma vez que os abades, na posição de construtores de templos, prelados políticos e reformadores de Ordens, passam a ocupar o primeiro plano. Instituído territórios e consolidando um poder estável em relação aos chefes políticos, “[...] a Igreja e a fortaleza são os elementos da solidez duma terra que voltara a ser cristã” (FOCILLON, 1980, p. 38).

Ao abordar a história da Igreja cristã, mesmo que brevemente, o presente trabalho constata as inúmeras transformações que a instituição experimentou ao longo do tempo, além das alterações de caráter organizacional que foram empreendidas, envolvendo tipologias arquitetônicas e estratégias construtivas. No que diz respeito às estruturas desses edifícios religiosos e suas transformações, é possível recorrer à posição de Hilário Franco Júnior, que entende a Idade Média como matriz da civilização ocidental cristã afirmando sua preponderância, sobretudo, a partir da estruturação e solidificação do poder da Igreja:

Em vários casos, a construção de grandes igrejas devia-se à busca de prestígio por parte de uma cidade ou de um importante personagem, e mesmo a um revigorar da espiritualidade, mas devia-se sobretudo ao desejo de abrigar todo o rebanho de Cristo, cada vez maior, nas casas de Deus. (FRANCO Jr., 1992, p. 28)

Segundo Gombrich, assim que o Imperador Constantino<sup>124</sup> declara a Igreja cristã “como um poder no Estado” (1993, p. 82) passam a ser reclamadas estruturas para a prática

---

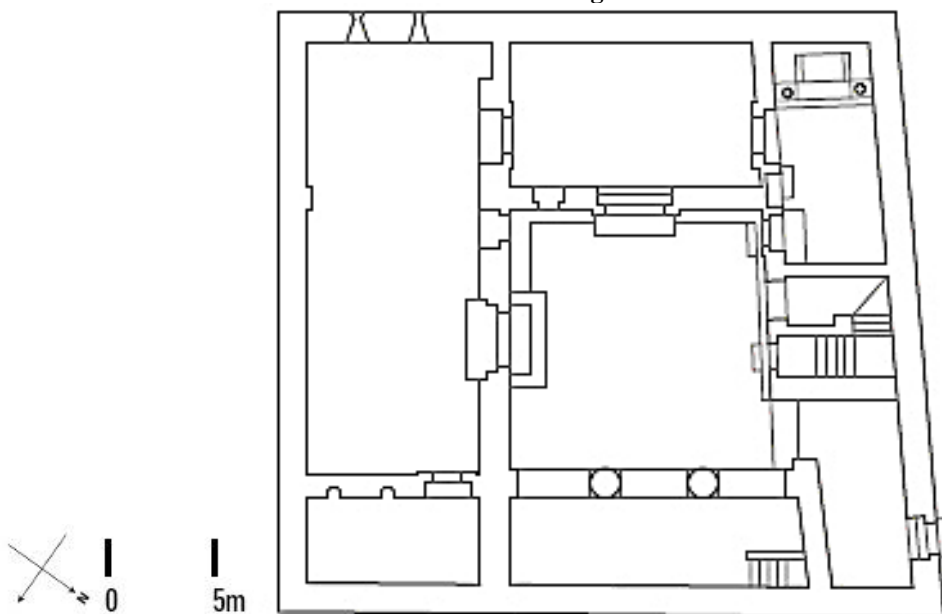
<sup>124</sup> Constantino se tratou de uma peça fundamental no desenvolvimento do Cristianismo e da arquitetura religiosa católica, ao promulgar, juntamente com o Imperador Licínio, no ano de 313, o Édito de Milão. Perante a promulgação, a Igreja passa a ganhar presença, força e dimensão: “O perigo óbvio da união da Igreja com o Estado, seja através do apoio estatal a escolas paroquiais, seja através do envio de embaixadores ao Vaticano, é iluminado pelo declínio da espiritualidade na Igreja e pela interferência do poder temporal na Igreja a partir do controle do Concílio de Nicéia por Constantino em 325” (UPJOHN; WINGERT; MAHLER, 1965, p.18).



das próprias atividades de culto, visto que durante o tempo em que os fiéis cristãos eram perseguidos não havia edificações voltadas a esse fim cristão. O que era usado como centro para cultuar os deuses do politeísmo não apresentava as devidas condições para ser aplicado às novas necessidades da religião cristã, pois os templos Clássicos normalmente eram estruturados para receber um pequeno sacrário referido a figura de um Deus, mantendo suas cerimônias no exterior.

Durante os períodos de perseguição não tinha havido necessidade nem, de fato, possibilidade de construir lugares públicos de culto. [...] Os lugares de culto não podiam adotar por modelo os antigos templos, já que sua função era inteiramente diferente. O interior do templo era, usualmente, apenas um pequeno sacrário para a estátua de um deus. As procissões e os sacrifícios tinham lugar do lado de fora. a igreja, por sua vez, tinha que encontrar espaço para toda a congregação que se reunia para o serviço religioso, quando o padre recitava a missa no altar-mor ou proferia seu sermão. (GOMBRICH, 1993, p. 82)

Fig. 1



(Planta esquemática. Casa-Igreja, Dura Europos, Síria - 233d.C.)<sup>125</sup>

<sup>125</sup> Fonte: RIBEIRO, Manuel V. O Espaço de Culto Católico: Reabilitação de igrejas segundo a reforma litúrgica do Concílio Vaticano II. Mestrado Integrado em Arquitetura (Dissertação) - Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2020. Disponível em: <[www.eg.uc.pt/handle/10316/92254](http://www.eg.uc.pt/handle/10316/92254)>. Acesso em: mar. 2021.





Cabe ressaltar que os três primeiros séculos do Cristianismo foram marcados por edifícios sem características distintivas, seja pelo risco de perseguição, seja pela concepção de templo reduzida à noção de assembleia reunida. É durante este período, imediatamente anterior ao Édito de Milão, em 313 d.C., que surgem as primeiras casas de Igreja, também chamadas de casas de reunião ou de oração.

[...] grande importância aos sacramentos da iniciação cristã e essa importância se refletia na construção da igreja. Aliás, mesmo antes da liberdade de culto concedida aos cristãos, isso já era uma realidade; vejamos, por exemplo, as ruínas da *domus ecclesiae* de Dura-Europos. (LIMA, 2012, p.9)

Quanto à sua definição, podemos encontrar um notável exemplar no nordeste da Síria: a casa *Dura Europos* que, construída por volta do ano 200 d. C., remodela-se como *Domus ecclesia*, com uma grande nave e um batistério próprio. Semelhante às casas romanas, seus espaços interiores são articulados em torno do pátio central, demonstrando um primeiro esforço de adaptação do edifício ao arranjo da liturgia cristã. O lugar destinado à celebração da Eucaristia é o espaço mais recolhido do conjunto, e as salas contíguas dão lugar a um só espaço longitudinal que viabiliza a reunião em oração, orientada para o sol nascente.<sup>126</sup>

Estes espaços, casas maiores que passava a ser destinadas somente ao culto cristão ou edificações construídas especialmente para tanto, pouco se diferenciavam das residências que serviam de local de reunião e culto. A preferência era dada às casas onde algum apóstolo já havia ensinado e partilhado o pão com a comunidade, ao passo que começa neste período “[...] o processo de ritualização e sacralização, incluídos o espaço e os objetos destinados ao culto” (GATTI, 2001, p. 27)<sup>127</sup>.

Todavia, a partir do Concílio de Nicéia<sup>128</sup>, em 325, é inaugurada uma sucessão de importantes concílios gerais que serão fundamentais para a consolidação da Igreja cristã. É no

---

<sup>126</sup> Cf. Humberto Porto chama atenção para as nítidas semelhanças entre as sinagogas judaicas e as primitivas igrejas cristãs, de que restam ruínas, como o conjunto de Dura-Europos: “[...] Tal fato induz-nos a aceitar a ideia de que se estabeleceu, ao menos implicitamente, nos séculos II e III, um modelo generalizado de casa de oração. Os judeus antecederam os cristãos no uso da construção do tipo basilical para os atos culturais. As mais vetustas igrejas cristãs são adaptações destes edifícios para o uso litúrgico da comunidade eclesial, de vez que haviam sido projetadas para o exercício do culto sinagoga” (PORTO, 1977, p. 306).

<sup>127</sup> Cf. original: “[...] processo di ritualizzazione e sacralizzazione, inclusi lo spazio e gli oggetti destinati al culto”.

<sup>128</sup> O Concílio de Nicéia foi o primeiro concílio ecumênico da Igreja, e por sua vez, um dos mais importantes da história pelo fato de ter estabelecido os princípios fundamentais da instituição. Surge deste Concílio o Credo, declaração que resume a fé cristã, que define a doutrina, e o interesse do estudo intensivo da bíblia para o desenvolvimento da teologia cristã, revelando importantes nomes como Agostinho.



século IV que ocorrerá a romanização do papado e o início da consolidação do que será a futura Igreja. Assim, em fins do século IV o Cristianismo é adotado como religião oficial do império romano, sob o comando de Teodósio (347-395), último Imperador do império unificado.

Com a liberdade religiosa, o aumento das conversões e o crescimento das comunidades surge a necessidade de espaços maiores. Desta forma, são oferecidas às comunidades cristãs as Basílicas<sup>129</sup>, lugares que abrigavam, para os romanos, atividades cívicas, de justiça, de negócios, de discussão e de encontro, e que eram facilmente adaptáveis às necessidades litúrgicas dos cristãos.<sup>130</sup>

Em função de uma ritualística a Igreja cristã requeria um ambiente para congregar fiéis, de modo a compor uma cerimônia. Para tanto, aproveita-se das Basílicas como ponto de reunião para os fiéis, reconsiderando a importância da conservação de estruturas apropriadas, ainda que nas origens da Igreja a cidade terrestre enquanto espaço construído não possuía nenhuma justificativa a não ser possibilitar a ascensão à Cidade celestial.

Assim, aconteceu que as igrejas não foram modeladas pelos templos pagãos, mas pelo tipo de vastos salões de reunião que nos templos Clássicos eram conhecidos pelo nome de “basílicas”, o que significa aproximadamente “salões reais”. Esses edifícios eram usualmente mercados cobertos e recintos para audiências públicas dos tribunais de justiça; consistiam principalmente em vastos salões oblongos, com compartimentos mais estreitos e mais baixos ao correr dos lados mais compridos, divididos do corpo central por colunatas. Na extremidade havia frequentemente espaço para um estrado

---

<sup>129</sup> Além de uma definição histórica, na qual basílica se refere a uma grande construção retangular, dotada de abóboda semicircular, e comum na Roma Antiga, o termo possui uma razão política: em grego, “*basileos*” significa rei. A basílica é entendida, portanto, como o lugar do soberano, onde o soberano se senta, fala e governa. Depois que o Império Romano se tornou oficialmente cristão, o termo “basílica” foi utilizado também para se referir a determinados templos geralmente grandes ou importantes aos quais haviam outorgado ritos especiais e privilégios em matéria de culto. Este é o sentido usado hoje, tanto do ponto de vista arquitetônico, quanto religioso. Ao longo do tempo, os Papas atribuíam à certos templos o título canônico de basílica, concedendo a estes espaços certos privilégios e honras, como um altar reservado ao Papa, ao cardeal ou ao patriarca, e a independência em relação à jurisdição eclesiástica local. As basílicas são ainda classificadas em maiores e menores, de acordo com admisão de uma beleza extraordinária e uma rica história junto à comunidade. Disponível em: <[www.pt.aleteia.org/2014/](http://www.pt.aleteia.org/2014/)>. Acesso em: mar. 2020.

<sup>130</sup> Para além da adaptação dos espaços basilicais romanos, muitas edificações greco-romanas foram transformadas em templos cristãos. Certos templos pagãos, definidos espacialmente por peristilos, sofreram com o fechamento de todas as suas aberturas, evidenciando o intuito cristão de conformar um único todo interno. Estes templos pagãos utilizavam tanto o espaço interno, voltado à adoração das divindades na cela, quanto o espaço externo, dos pórticos, a fim de garantir espaços de reflexão e convivência com a realidade externa ao discurso religioso tradicional, no entanto, o fechamento de suas estruturas implica uma limitação das possibilidades de reflexão e de criticidade, isto é, indica a intenção cristã de controle da realidade. A título de exemplo, a atual Catedral de Siracusa apresenta evidências desta iniciativa de fechamento do peristilo em suas pilastras, posto que conserva muito de sua estrutura original; cf. L. Coutinho (2015, p. 71-82).



semicircular (ou abside), onde o presidente da reunião, ou o juiz, podia tomar assento. (GOMBRICH, 1993, p. 82)

Ainda que o historiador francês Iogna-Prat reitere que “[...] o lugar da assembleia” – seja qual for seu valor monumental e simbólico, como se pode ver nas primeiras grandes basílicas cristãs – “não possui valor em si mesmo” (IOGNAT-PRAT, 2006, p. 50), a partir do século IX, a fundação terrena da comunidade cristã passa a ser reconhecida, e, portanto, valorizada pela sociedade.

Na primeira metade do século XI, particularmente no ano de 1056, no contexto de “renovação” da Igreja, torna-se possível identificar um importante movimento de construção promovido pelos grandes abades, os quais atribuem um novo sentido à implantação eclesiástica. Desse modo, os edifícios sagrados adquirem um papel social maior, definindo-se como espaços distintos, carregados de simbolismo, tendo em vista uma reorganização geral da sociedade em torno da Igreja, que havia se dispersado dada a fragmentação do poder.<sup>131</sup>

[...] E a igreja é o edifício encarregado desta ascensão que nos põe em contato com verdades mais elevadas do que as encontradas no plano terreno. É dentro da igreja que o Deus cristão - que não pode ser compreendido como abstração de fenômenos naturais, históricos ou humanos, mas só pela fé - se revela. E é ela a portadora da mensagem religiosa, a única que providencia segurança existencial e espiritual para o homem do medievo [...]. (BRANDÃO, 1999, p. 34-35)

As primeiras peregrinações na Europa atuam como agentes deste processo de territorialização, por meio do qual se dá a completa transformação da concepção do lugar de culto, visto que garantem relevância aos templos à medida que, encaradas como pontos estratégicos de paragem, passam a ser compreendidas como lugares de peregrinação a partir da posse de relíquias.

O gosto pelas relíquias, no contexto do Cristianismo, desenvolve-se à medida que as Igrejas adquirem notoriedade, pois a capacidade dos templos de atrair fiéis e peregrinos

---

<sup>131</sup> O Cisma do Oriente é o nome dado à divisão da Igreja Católica, ocorrida em 1054, entre a Igreja chefiada pelo Papa, em Roma, e a Igreja chefiada pelo patriarca, em Constantinopla (antiga Bizâncio e atual Istambul). O Cisma foi o resultado de um constante distanciamento entre as práticas cristãs efetuadas pelas duas vertentes do catolicismo, além de representar uma disputa pelo poder político e econômico na região mediterrânica. A partir desse processo de rompimento, estabelece-se a Igreja Ortodoxa ou Igreja Católica do Oriente, com sede em Constantinopla, e a Igreja Católica Apostólica Romana, sediada em Roma; cf. Amaral (2010).



dispostos a ceder generosas contribuições para seu processo construtivo estava diretamente relacionada à quantidade de relíquias expostas para veneração.

Contudo, o culto das relíquias e as peregrinações são aspectos que ultrapassam o caráter religioso e devocional, são fatores de intercâmbio e de síntese cultural que constituem um dos mais importantes aspectos da mentalidade da época medieval, devendo ser assimilados como um dos principais motores da criação artística. Além de atrair fiéis, a veneração das relíquias atua como estímulo para a criação de obras de arte, pois, ao transportar vasos litúrgicos, vestimentas sacerdotais e objetos preciosos, os peregrinos enriqueciam o tesouro de cada santuário à medida que conduziam ideais artísticos.

É nesse sentido que Afonso II, de Astúrias, na busca por um elemento aglutinador para seu reino, converte o apóstolo Tiago em um símbolo de combate contra o Islã, e faz nascer a imagem de Santiago Mata Mouros, determinando o objetivo fundamental das peregrinações cristãs de toda a Europa: a Catedral de Santiago de Compostela. Dessa maneira, o túmulo do apóstolo, padroeiro e santo protetor de Espanha, configura-se uma das mais importantes relíquias desse momento, estimulando a produção de tantas outras.<sup>132</sup>

Fig. 2



(Relíquia cristã. Túmulo de Santiago Maior. Santiago de Compostela, Espanha - 830 d. C.)<sup>133</sup>

<sup>132</sup> Segundo Hilário Franco Júnior (1992), a peregrinação dos fiéis é descrita como espiritualidade de ação, ou, espiritualidade formalista pouco interiorizada que precisava de elementos concretos, sobretudo de relíquias e imagens que satisfizessem a população pouco afeita às abstrações teológicas e filosóficas. Assim, assim, viagem feita com objetivos religiosos, tendo como meta um santuário repleto de relíquias era para o homem medieval, um importante instrumento de penitência e de salvação: “Os principais centros peregrinatórios foram Roma na Alta Idade Média, Jerusalém nos séculos XI-XII, Compostela nos séculos XI-XIII” (FRANCO Jr., 1992, p. 210).

<sup>133</sup>Disponível em: < [www.caminodesantiago.gal/pt/](http://www.caminodesantiago.gal/pt/)> Acesso em: mar. 2021.



Por ocasião da renovação da Igreja no Ocidente, após o ano 1000, a cristandade inaugura um novo ciclo de desenvolvimento intelectual e artístico: O estilo românico, cuja definição envolve uma correlação entre aquilo que restava da grande tradição artística romana, as técnicas e tendências bárbaras e, segundo o conceito, a suposta aspiração desta nova arte em se ligar à antiga Roma.

De fato, é possível justificar o emprego da expressão românica pela aproximação de tais edificações às estruturas romanas, tendo em conta que este período representa a requalificação de um aspecto arquitetônico e que por um longo tempo foi ignorado ou não considerado, muitas vezes destruído ou totalmente readaptado em virtude de formas ou estilos diversos.

No entanto, cabe ressaltar que, se comparado ao objeto que ele representa, o termo “românico” deve ser assimilado como uma designação tardia, pois, em alusão aos movimentos artísticos da Europa durante a Alta Idade Média, foi utilizado pela primeira vez em 1824, pelo arqueólogo francês De Caumont (1801-1873), que pretendia exprimir de maneira sintética a semelhança entre o processo de formação das línguas “romanzo” e o das artes figurativas.<sup>134</sup>

Embora seja evidente a herança Clássica do românico, em particular vinculada à arte romana, a concepção do estilo alude ao fenômeno da ‘orientalização’ na Europa, uma vez que a admissão dos Bárbaros na comunidade cristã e o reconhecimento do Mediterrâneo definem uma confluência de acontecimentos que favorecem a estabilidade geral e que concorrem, por sua vez, à aproximação entre o Ocidente e o Oriente.

Favorável aos negócios e às consecutivas transformações culturais, a influência oriental no período românico é marcada pela introdução de novos elementos, agregados pelos mercadores e peregrinos, pois, à medida que a passagem desses mercadores distingue a cidade de Constantinopla, capital do Império Romano do Oriente, comumente chamado Império Bizantino, demonstra que [...] “Não é coincidência a ligação que existe entre a arte românica, a do princípio da Idade Média, e a de Bizâncio” (UPJOHN; WINGERT; MAHLER, 1965, p. 176). Neste Império, os recursos artísticos da Antiguidade permaneceram e, à medida que a herança romana se enfraquece, os elementos gregos e orientais se sobressaem. Dessa maneira,

---

<sup>134</sup> Em função da invasão da Inglaterra por parte dos normandos e da conseqüente instauração dos novos senhores feudais no país, representados pela nobreza e pelos bispos, esse novo estilo arquitetônico voltado à edificação de mosteiros e abadias foi definido como “Normando”, na Inglaterra, enquanto em outros lugares da Europa, onde sua aplicação também é percebida, ficou conhecido como “Românico”; cf. Caumont (1841).



reproduções da arte antiga, certos temas orientais e o vocabulário ornamental dos nômades eram incorporados em função da constituição de uma unidade estilística românica.<sup>135</sup>

Em síntese, a cultura bizantina foi uma mistura de arte, história e fé, implicando papel preponderante na difusão didática da fé por meio de sua pintura, escultura e arquitetura. Proença assinala esse caráter didático-religioso ao apontar o objetivo da arte bizantina de “[...] expressar a autoridade absoluta do Imperador, considerado sagrado, representante de Deus e com poderes temporais e espirituais” (PROENÇA, 2007, p. 47). Assim, enquanto em Roma a arte está presa à herança Clássica, Bizâncio se destaca levando em conta uma concepção de mundo que se harmoniza com o Cristianismo.<sup>136</sup>

As viagens empreendidas por mercadores da Ásia, por exemplo, proporcionavam às suas províncias e às margens, um Cristianismo particular, ou ainda obras-primas de ourivesaria erudita e temas para ornamentação, facilmente identificados nos lintéis das basílicas e em túmulos. Focillon acredita que, nesse momento, a movimentação ocasionada por estas viagens, juntamente com as peregrinações “[...] talvez contribua para a unidade da arte românica, mas impede a sua monotonia. O caminho atravessa países diversos, se permite a propagação dos tipos, dos santos locais fez santos do ocidente” (FOCILLON, 1980, p. 76).

As mais notórias expressões artísticas do período românico estão representadas nas fachadas dos templos, particularmente dispostas no tímpano, isto é, localizadas entre o lintel, as arquivoltas e as esculturas das colunas. A título de exemplo, a composição presente no Portal Oeste da Catedral de São Lázaro de Autun remete às referências estilísticas apreendidas pelo românico, pois alude à iconografia bíblica, assegurando um caráter didático-religioso propriamente bizantino, enquanto evidencia a influência Clássica por meio de figuras planas, rígidas, propensas à geometrização, e dispostas de acordo com uma simetria propriamente clássica.

---

<sup>135</sup> Acerca da unidade estilística românica, Argan pondera que “[...] o fundamento histórico e o propósito comum explicam como a arte românica, embora mantendo a sua unidade básica, se desenvolve em diferentes níveis, ora distinguindo e ora entrelaçando os elementos nobres e populares” (ARGAN, 2002, p. 130). Cf. original: “Il fondamento storico e la finalità comune spiegano come l'arte romanica, pur conservando una sua unità di fondo, si sviluppa a livelli diversi, ora distinguendo ed ora intrecciando l'elemento aulico e il Popolare”.

<sup>136</sup> Cf. Janson (1998, p. 198).



Fig. 3



(Portal Oeste com caráter didático-religioso. Catedral de São Lázaro. Autun, França – 1146)<sup>137</sup>

Diante deste panorama românico, em que são entrelaçados motivos Clássicos e latinos da tradição romana, influências bizantinas e misturas formais derivadas das migrações dos povos bárbaros, deve prevalecer o engrandecimento da religiosidade cristã, empenhada em conferir homogeneidade cultural ao tecido europeu por meio do elemento unificante e identitário da religião.

É possível afirmar, todavia, que o conjunto de templos no Ocidente raramente implica puras réplicas, revelando uma notável flexibilidade de interpretação. A constituição de um novo estilo, segundo Focillon, pressupõe a impossibilidade de os estilos serem encarados como dinastias que se sucedem, pois não se pode atribuir à arte desse tempo uma condição de expressão passiva de uma sociedade, já que ela própria define o medievo: “O românico é o estilo verdadeiramente europeu que unificou o espaço da cristandade” (FOCILLON, 1980, p. 361).

---

<sup>137</sup> Disponível em: <[www.khanacademy.org/medieval](http://www.khanacademy.org/medieval)>. Acesso em: mar. 2021.



Dito isso, ao analisar o românico nas suas principais características, bem como seu uso preponderante na construção de templos, é preciso ultrapassar a compreensão do estilo somente como uma nova expressão formal, para valorizá-lo também enquanto um possível elemento identitário essencial à estruturação da Igreja cristã que, a partir do segundo milênio, vivenciava a instauração de um novo contexto político-econômico em várias partes da Europa, impulsionando um projeto de evangelização nos territórios.

Os monumentos da sua história mostram-nos como, depois de ter sido tributário das formas mediterrânicas, das formas bárbaras e das formas orientais, o Ocidente reconstitui um equilíbrio em seu benefício, cria as suas formas próprias, uma arquitetura, um humanismo, e define uma civilização. (FOCILLON, 1980, p. 28)

Diante da instituição da fé cristã, e o decorrente aumento no número de fiéis, a Europa feudal passa a ser reconhecida por uma profusão de construções de caráter religioso, permitindo considerar o período que se estende do século XI ao século XII, mais especificamente de 1050 a 1200, como a época em que o estilo românico se desenvolveu, atingindo o seu auge. Nas palavras do monge Raoul Glaber (985-1047), citado por Ramallo, essas igrejas são mais numerosas e maiores que todas as outras precedentes:

À medida que se aproximava o terceiro ano após o ano 1000, via-se em quase todo o universo, em particular na Itália e nas Gálias, a reconstrução das basílicas religiosas... Era como se o mundo sacudisse de si o pó do tempo, para despojar-se de sua vetustez, e quisesse se revestir, por toda a parte, de um manto branco de igrejas. (RAMALLO, 1992, p. 3)

Encarado como um poderoso símbolo de uma sociedade que emergia, o templo mantém a função primordial de estruturar e organizar o espaço, assegurando a preponderância da Igreja enquanto instituição dentro da sociedade. Assim, a igreja-edifício se ergue na paisagem sob todos os pontos de vista, como um “edifício de exceção” porque, segura de sua perenidade, passa a ser compreendida como um lugar sagrado que supera o exercício das funções sacramentais.<sup>138</sup>

Determinantes enquanto lugares de culto e de reunião, no qual os cidadãos se reuniam em assembleia para orar e cuidar de aspectos político-sociais, as estruturas religiosas desse

---

<sup>138</sup> Cf. Bonne (2009, p. 5-6).





momento se destinam a acolher as sepulturas dos homens mais ilustres enquanto desempenham o papel de abrigo para a população, como uma espécie de fortificação.

A igreja era, com frequência, o único edifício de pedra em toda a redondeza; era a única construção de considerável envergadura muitas léguas em redor e seu campanário era um ponto de referência para todos os que chegavam de longe. Aos domingos e durante o culto, todos os habitantes das cidades podiam encontrar-se ali, e o contraste entre o edifício grandioso, com suas pinturas, suas talhas e esculturas, e as casas primitivas e humildes em que essas pessoas passavam a vida devia ter sido esmagador. (GOMBRICH, 1993, p. 129)

Fig. 4



(Contexto Urbano. Implantação da Catedral de Santiago de Compostela, Espanha)<sup>139</sup>

Com efeito, mais que qualquer edifício público na Europa, os templos românicos são apontados pela historiografia como marcas da presença do homem medieval que ultrapassam

<sup>139</sup> A perspectiva voo-de-pássaro, datada de 2021, mostra a implantação da Catedral de Santiago de Compostela na cidade de Santiago de Compostela, na Espanha. Ainda que haja um anacronismo nesta imagem em relação ao contexto urbano medieval retratado no texto, torna-se válido demonstrar a evidência concedida à catedral, em termos de escala e disposição na malha urbana, como símbolo da influência que a instituição religiosa exercia no período de sua construção. Fonte: “Catedral de Santiago de Compostela”. Google Earth. Disponível em: <[www.earth.google.com/web/@42.88000717,8.54386744,267.51727317a,350](http://www.earth.google.com/web/@42.88000717,8.54386744,267.51727317a,350)>. Acesso em: abr. 2021.



a definição de documentos complementares de uma época, porque além de recontarem o processo de formação e consolidação da Europa, revelam a condição de grandeza da forma arquitetônica e uma imagem de unidade que reflete o poder da Igreja.

Todavia, os limites temporais que encerram o estilo não são precisos e, embora os historiadores considerem, quase que unanimemente, o período românico entre os primeiros anos do século XI e finais do século XII, aquilo que se veio delineando, sobretudo no tocante à arquitetura, não se estabelece plenamente até finais do primeiro terço de século.

Igualmente questionável é a definição de seu limite final pois, ainda que o românico apresente as mais espetaculares produções em 1200, convive com os primeiros ensaios do gótico, a partir de meados do século XII, e com a implantação definitiva da expressão cisterciense, pela mesma época. Nem mesmo as noções de continuidade e oposição entre os estilos românico e gótico são abordadas de maneira unânime e permanente entre seus autores. Para Simson (1991, p. 52), por exemplo, o gótico não pode ser interpretado como uma consequência lógica do românico, mas como uma enfática antítese.

Nesse sentido, torna-se problemática a atribuição de um programa geral para classificar a produção românica, assim como atestou a tentativa ineficaz dos críticos em conceberem uma suposta divisão em escolas de arte, pois “[...] os estilos têm algumas projeções no tempo que ultrapassam qualquer previsão, e que, às vezes, muito antes de serem cunhadas como tais, suas formas características ou os elementos que as compõem andaram aparecendo em períodos muito anteriores [...]” (RAMALLO, 1992, p. 8).

As expressões arquitetônicas deste período se fundamentam em princípios de força e unidade, contudo, não devem ser interpretadas a partir de normas generalizantes de ornamentação, justamente por remeter composições artísticas anteriores, ou ainda por abarcar nuances regionais, as quais demonstram uma variedade de relações entre partes e no que se refere aos indícios de superfície, evidenciando a existência de “[...] variedades dialectais do mesmo modo que os diversos idiomas românicos” (FOCILLON, 1980, p. 79).

Focillon reforça essa profusão de expressões tanto ao expor os possíveis paradigmas românicos que definem as relações entre partes, quanto ao afirmar que o monumento medieval atua como um “[...] acordo de forças vivas que se penetram, se aumentam, se limitam, e modulam, se definem mutuamente” (FOCILLON, 1980, p. 78). Dessa maneira, este autor



interpreta o edifício românico como um sistema que vive em todas as partes, desde a massa das abóbadas compactadas até as espessas paredes.

Em conformidade com esse raciocínio, Ramallo (1992, p. 5) admite o aspecto estrutural como o primeiro passo para a interpretação da construção românica, uma vez que as tipologias materiais comportam uma lei íntima, isto é, exigências próprias que se impõem às funções, restringindo ou permitindo a extensão dos programas.

O arquiteto como intérprete do peso se coloca igualmente intérprete da luz pela maneira como calcula e combina os efeitos luminosos, os quais ultrapassam os problemas de iluminação, conforme problemas de estrutura e equilíbrio, para significar a relação dos cheios e vazios, das sombras, sobretudo do nu e da decoração, pois a arquitetura não é desenho ou fotografia, faz-se dependente da matéria. (RAMALLO, 1992, p. 9)

Logo, ao passo que Ramallo admite a importância da materialidade românica para a compreensão do estilo, atribui uma condição de intérprete ao arquiteto, ampliando seu campo de atuação para além da manipulação da matéria, e, portanto, aludindo às implicações estéticas que o domínio estrutural guarda. É com base nessa articulação que serão tratadas as estratégias construtivas manifestadas no período, mediante as influências que recebe de estéticas arquitetônicas adjacentes.

## **CAPÍTULO II**

### **Estilo românico**

#### **1. Aspectos estilísticos fundamentais**

Na condição de centros espaciais, políticos e econômicos, durante os séculos X e XI, os templos incorporam verdades divinas, representando-as na matéria construtiva dos edifícios. A capacidade de expressar estas verdades espirituais, isto é, a “immaterialia” na “materialia” construtiva, como aponta Brandão (1999, p. 24), caracteriza a arquitetura românica, desenvolvendo-se no estilo gótico.<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> É nesse sentido que o estilo gótico, imediatamente posterior ao românico, pode ser compreendido como a clássica expressão do medievo, à medida que expressa uma síntese entre “[...] a ‘longitudinalidade’ do cristão



O peso das pedras, a natureza dos elementos construtivos e as leis físicas determinam a aparência geral do edifício românico, que se revela um “guia” para a transcendência do plano inferior ao superior. E se o gótico articula a arquitetura e as artes em função de um ideal de beleza fundamentado no “esplendor do Verbo Encarnado”, a linguagem tectônica do românico serve a um fim religioso, procurando espiritualizar a matéria, caracterizando-se por um aspecto pesado, onde a essência material constituía a base da construção e a expressão estética.

[...] as obras de arte pertencem à "materialia" que pode representar a "immaterialia". A arquitetura românica fornece à "immaterialia" um lar seguro na terra, cumpre a promessa das primeiras igrejas cristãs e se prepara para a visão celestial da catedral gótica. Na Igreja românica, Deus ainda é um objeto de aspiração: é "Rex tremendae majestis". Na arquitetura gótica, ele desceu para morar em sua casa e transformou-a por dentro com sua luz divina.<sup>141</sup> (SCHULZ, 1999, p. 93)

Dito isso, torna-se fundamental identificar os aspectos estilísticos do período românico decorrentes de culturas tangentes, de modo a investigar suas potencialidades espaciais, e, portanto, explicar como a percepção filosófico-teológica desse período, gera, em diálogo com suas técnicas construtivas, escolhas estéticas capazes de gerar em seus observadores tanto a percepção sacro-cristã quanto a percepção artística.

A estrutura construtiva românica pode ser apontada, preponderantemente, como consequência da influência romana, em particular da arquitetura das basílicas Clássicas<sup>142</sup>, e embora os construtores românicos se utilizem ora de elementos da arquitetura romana, como os arcos em profusão, ora os abandonem, como no caso dos tetos de madeira considerados vulneráveis a incêndios, é identificado um processo de resignificação do edifício basilical.<sup>143</sup>

---

primitivo, a ‘espiritualidade, misticidade e transcendência’ bizantinas e o ‘estruturalismo, verticalidade e comunicabilidade urbana’ despontados no românico [...]” (BRANDÃO, 1999, p. 30).

<sup>141</sup> Cf. original: “[...] las obras de arte pertenecen a los “materialia” que pueden representar a los “immaterialia”. La arquitectura románica proporciona a los “immaterialia” un hogar seguro sobre la tierra, cumple la promesa de las iglesias paleocristianas y prepara para la visión celestial de la catedral gótica. En la iglesia románica, Dios es todavía un objeto de aspiración: es “Rex tremendae majestis”. En la arquitectura gótica ha descendido para morar en su casa y la transforma desde adentro con su luz divina”.

<sup>142</sup> A esse respeito, Zevi (1996) afirma que: “As basílicas [...] eram edificações de uso social e laico pelo Estado, um espaço fechado em que o povo se reunia, e onde eram realizadas as audiências públicas dos tribunais. Seu formato era simples: trata-se de um salão retangular, com duas colunatas paralelas e duas absides, diretamente opostas, na extremidade menor do edifício” (ZIVI, 1996, p. 72).

<sup>143</sup> O estilo românico em Portugal, particularmente os modelos presentes no Tâmega e Sousa, apresentam, predominantemente, construções de proporções mais modestas, de nave única e uma só abside. Nesse sentido, as igrejas paroquiais adotaram, quase todas, um modelo mais simples, em que a nave é coberta por teto de madeira e apenas a capela-mor é abobadada. Esta opção diminuía os custos do projeto e acelerava também a sua



Fig. 5



(Estrutura em madeira. Basílica de Santa Maria de Cosmedin, Itália, Roma – 1001)<sup>144</sup>

conclusão, sem desconsiderar, no entanto, o caráter preponderante da cabeceira como um espaço mais reservado e para onde deveria convergir o olhar.

<sup>144</sup> Disponível em: <[www.e-architect.com/rome/santa-maria-cosmedin](http://www.e-architect.com/rome/santa-maria-cosmedin)>. Acesso em: mar. 2021.



No início, é verdade, a largura da grande nave era limitada pelo comprimento dos pedaços de madeira que serviam de vigas para o teto. As provas românicas e finalmente a descoberta da abóbada gótica (abóbada nervurada), que era a solução perfeita para o problema permitira alargar, por assim dizer, indefinidamente a largura da igreja, especialmente a da grande nave; e é assim que este sistema construtivo, eminentemente adequado ao culto católico, permite construir, com a máxima economia, força e duração, desde a igreja mais humilde da aldeia, às nossas grandes catedrais.<sup>145</sup> (DURET, 1930, p. 8-9)

É entre 1060 e 1080 que a arquitetura românica consolida as suas principais novidades técnicas e formais, fazendo-se servir de um conhecimento preexistente e que então se adequa às novas necessidades e funções. Neste sentido, a planta da igreja românica, ainda que variada, apresenta-se bem definida por volta de 1100, ao mesmo tempo que a escultura invade o edifício, cobre os capitéis e ornamenta fachadas e claustros.

Torna-se válido ponderar que o gradual aparecimento de uma tipologia arquitetônica numa região não exclui a permanência, ou mesmo a preponderância de outros modelos arquitetônicos em uma região diferente. Todo cânone construtivo permite, portanto, numerosas variantes, produto do pouco rigor na supervisão da construção ou do respeito às tradições arquitetônicas locais.<sup>146</sup> Há determinações planimétricas que tanto remontam a um passado tradicional quanto se apresentam como resultado da evolução ao românico pleno, variando em plantas centrais, circulares ou octogonais, as quais remontam os batistérios paleocristãos.

Em geral, os templos românicos são construídos em planta de basílica em forma de cruzeiro, possuem três naves, sendo uma delas a central, com tramos maiores, além de naves menores, cobertas com abóbadas para contrabalancear a pressão que a abóbada central faz em direção ao exterior. Este sistema, embora seja favorável às pressões estruturais, impossibilita que se rasguem janelas nas laterais do templo, por isso muitos templos são caracterizados pelo pequeno número de janelas, sendo estas de pequena escala.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> Cf. original: "Au début, il est vrai, la largeur de la grande nef était limitée par la longueur des pièces de bois servant de poutres pour le plafond. L'estonnement romans et enfin la trouvaille de la voûte gothique (croisée d'ogive), qui était la solution parfaite du problème, a permis d'étendre pour ainsi dire indéfiniment la largeur de l'église, spécialement celle de la grande nef ; et c'est ainsi qu'a été réalisé ce système de construction, éminemment adapté au culte catholique, qui permet de bâtir, avec le maximum d'économie, de solidité et de durée, depuis la plus humble église de village, jusqu'à nos grandes cathédrales".

<sup>146</sup> Cf. Duret (1930).

<sup>147</sup> Cf. Ramallo (1992, p. 26).



Contudo, as perspectivas teológicas e os contatos culturais e tecnológicos diversos contribuem para o desenvolvimento de tipologias, que adaptadas pelos primeiros cristãos, mostram-se menos comuns no Ocidente, como no caso da basílica Clássica alemã-imperial, com cruzeiros nos pés e na cabeceira, ou ainda, seguindo um passado tradicional, templos como o de Santo Ambrósio de Milão, que possui um átrio aberto, rodeado de arcadas, antecedendo sua nave.

Além desses exemplos, é possível fazer referência às plantas circular e octogonal, enquanto modelos menos usuais no Ocidente, uma vez que consistem em uma estrutura planejada centralmente, comumente adotada na construção de batistérios e mausoléus. Com o altar disposto centralmente, estes espaços contam, internamente, com colunas duplas emparelhadas, conformando uma arcada circular ao redor da cúpula, cujas aberturas fornecem uma luz difusa ao interior. Entre as colunas e a parede externa há um corredor circunscrito, abobadado e geralmente decorado com mosaicos, antecipando a estrutura do deambulatório que se desenvolve no modelo das igrejas de peregrinação.

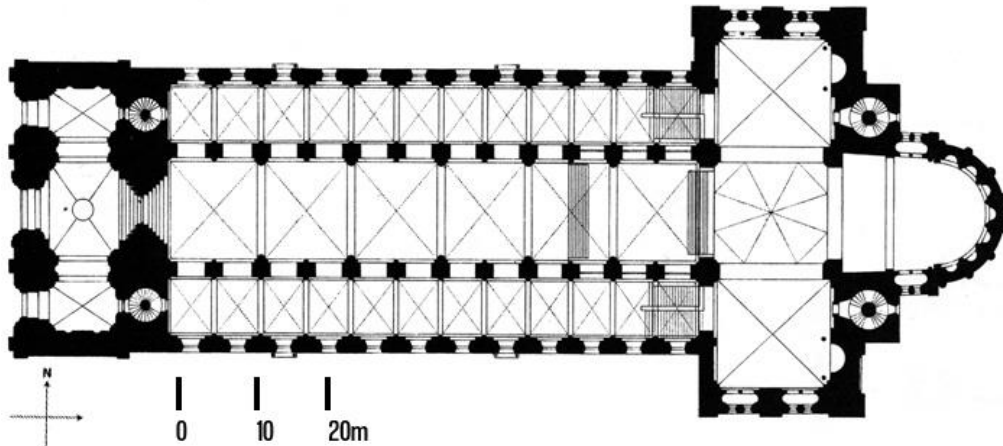
Especialmente significativo à preservação da arquitetura paleocristã, e, portanto, ao início da arquitetura românica, o edifício religioso de plano octogonal, de planta radial e cúpula central, introduz um importante condicionante simbólico da tradição cristã porque se fundamenta na qualidade do número oito como símbolo de Cristo. Relacionado à eternidade e a uma eternidade feliz, o número oito já possuía para os romanos uma qualidade positiva, e no Cristianismo tem seu valor preservado e aprofundado em diferentes leituras e associações.<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> A respeito das conformações planimétricas adotadas pela arquitetura paleocristã, Gatti afirma: “A forma arquitetônica do batistério antigo é quase sempre de planta centrada. Da análise das plantas dos batistérios que foram recuperados pela arqueologia e pelas miniaturas que os ilustram nos livros antigos, podemos elencar uma série de formas que nem sempre corresponde às regiões de proveniência. Às vezes as formas são puras: circunferência, quadrado, octógono. Outras vezes estas formas são articuladas entre si: o quadrado com a circunferência etc. Foram usadas também as formas de cruz grega e, mais raramente, de cruz latina. O octógono é a forma mais usada [...]” (GATTI, 2001, p. 130).



Fig. 6



(Planta em cruz latina de três naves. Catedral de Speyer. Speyer, Alemanha – 1106)<sup>149</sup>

Fig. 7



(Planta em cruz latina de três naves. Catedral de Speyer. Speyer, Alemanha – 1106)<sup>150</sup>

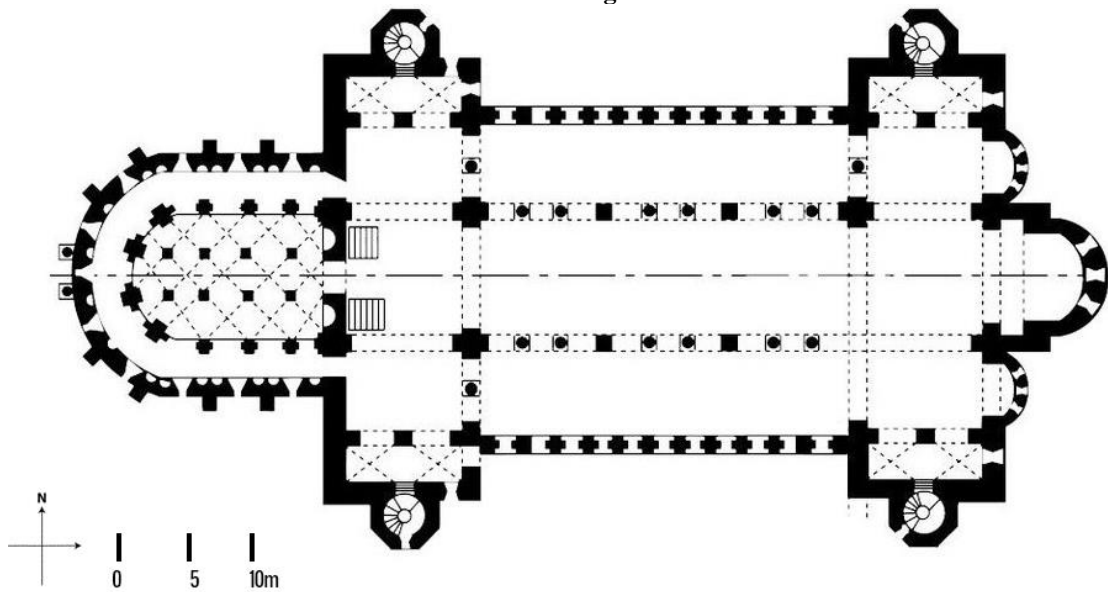
<sup>149</sup> Fonte: STALLEY, Roger. Early Medieval Architecture. Oxford University Press, 1999.

<sup>150</sup> Fonte: STALLEY, Roger. Early Medieval Architecture. Oxford University Press, 1999.



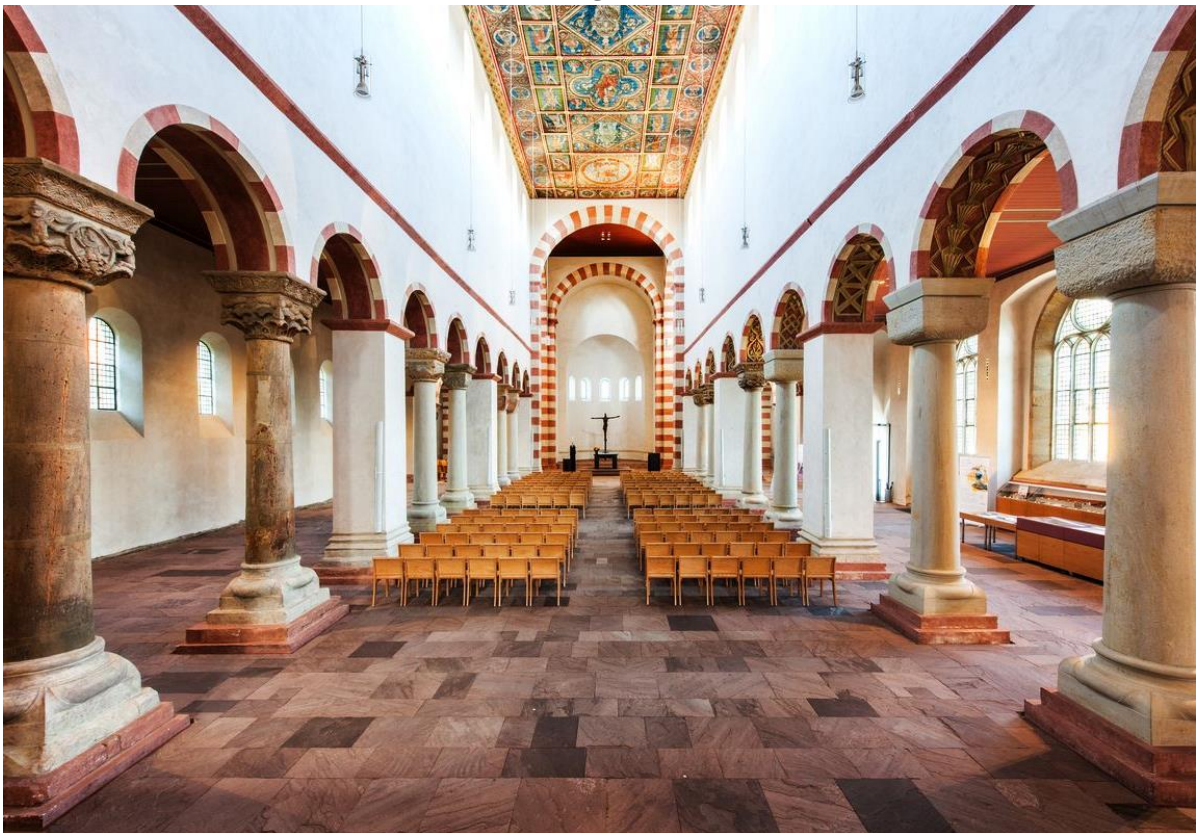


Fig. 8



(Cruzeiros nos pés e na cabeceira do templo. Basílica de São Miguel. Hildesheim, Saxónia - 1030)<sup>151</sup>

Fig. 9



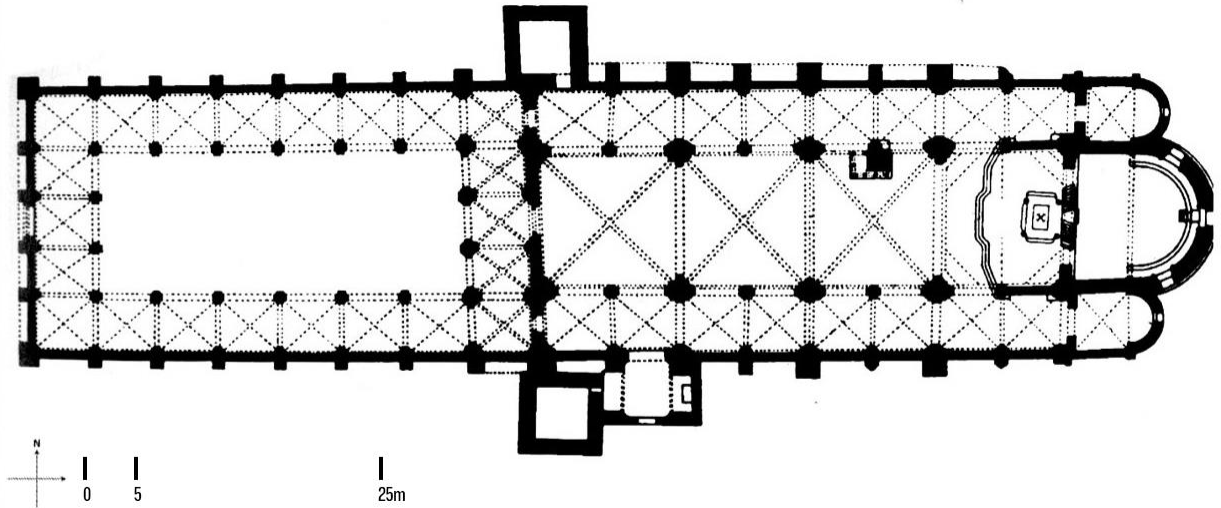
(Cruzeiros nos pés e na cabeceira do templo. Basílica de São Miguel. Hildesheim, Saxónia - 1030)<sup>152</sup>

<sup>151</sup> Disponível em: <[www.michaelis-hildesheim.wir-e.de/aktuelles](http://www.michaelis-hildesheim.wir-e.de/aktuelles)>. Acesso em: mar. 2021.

<sup>152</sup> Disponível em: <[www.michaelis-hildesheim.wir-e.de/aktuelles](http://www.michaelis-hildesheim.wir-e.de/aktuelles)>. Acesso em: mar. 2021.



Fig. 10



(Átrio e arcadas anteriores. Basílica de Santo Ambrósio. Milão, Itália – 1099)<sup>153</sup>

Fig. 11



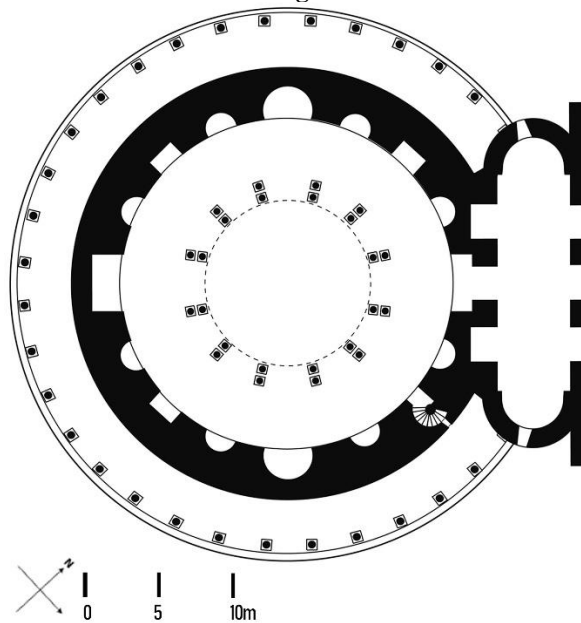
(Átrio e arcadas anteriores. Basílica de Santo Ambrósio. Milão, Itália – 1099)<sup>154</sup>

<sup>153</sup> Disponível em: <[www.artepereartisti.it/basilica-di-santambrogio](http://www.artepereartisti.it/basilica-di-santambrogio)>. Acesso em: mar. 2021.

<sup>154</sup> Disponível em: <[www.artepereartisti.it/basilica-di-santambrogio](http://www.artepereartisti.it/basilica-di-santambrogio)>. Acesso em: mar. 2021.



Fig. 12



(Planta circular. Estrutura central. Igreja de Santa Constança. Roma, Itália– 350)<sup>155</sup>

Fig. 13



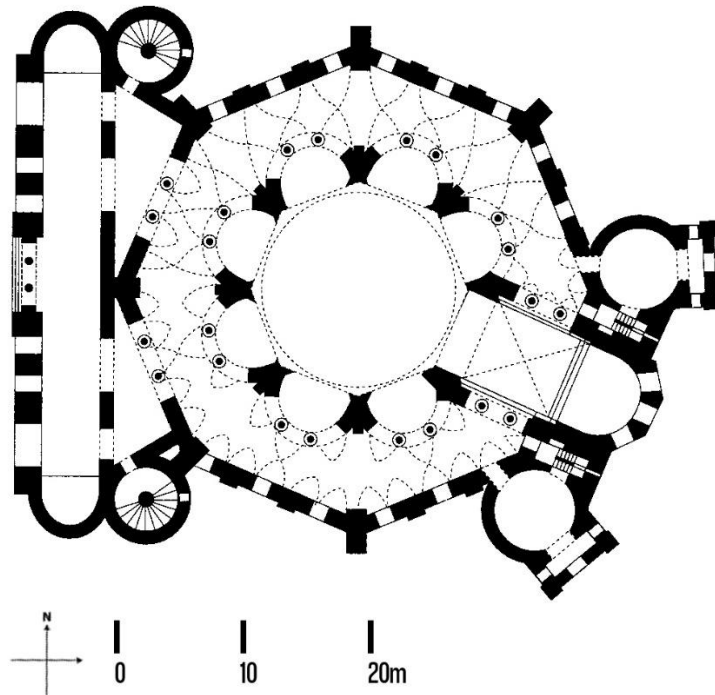
(Planta circular. Estrutura central. Igreja de Santa Constança. Roma, Itália–350)<sup>156</sup>

<sup>155</sup> Disponível em: <[www.wga.hu/](http://www.wga.hu/)>. Acesso em: mar. 2021.

<sup>156</sup> Disponível em: <[www.wga.hu/](http://www.wga.hu/)>. Acesso em: mar. 2021.

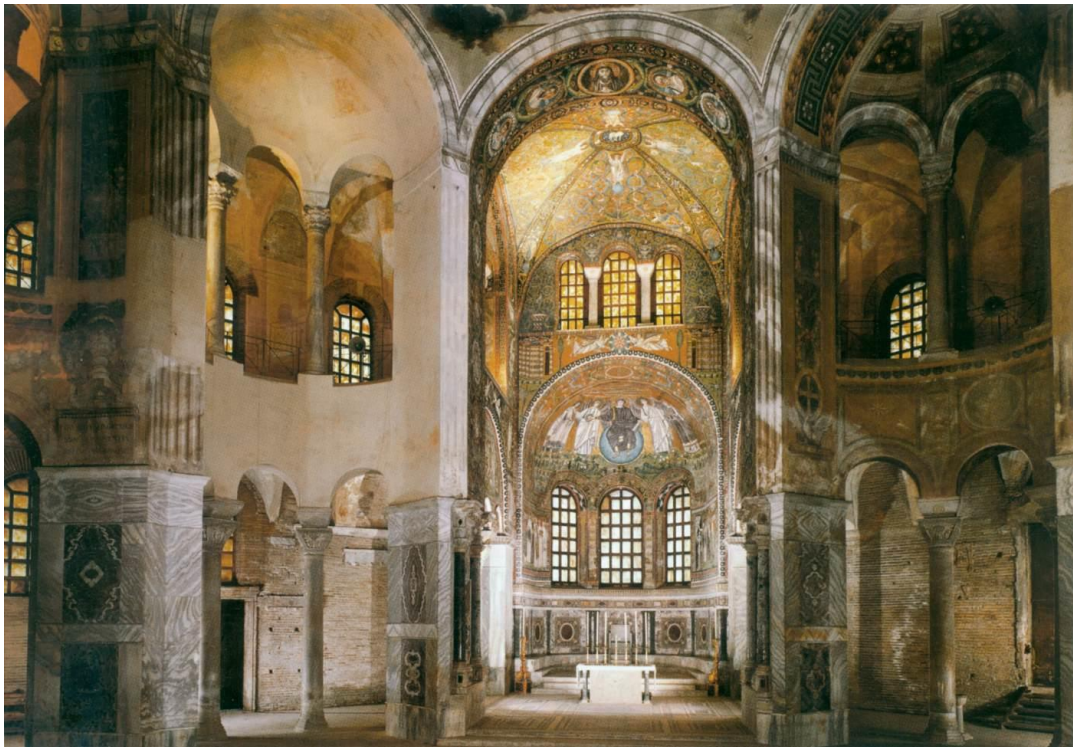


Fig. 14



(Planta octogonal. Estrutura radial. Basílica São Vital, Ravena, Itália - 547)<sup>157</sup>

Fig. 15



(Planta octogonal. Estrutura radial. Basílica São Vital, Ravena, Itália - 547)<sup>158</sup>

<sup>157</sup> Disponível em: <[www.wga.hu/frames](http://www.wga.hu/frames)>. Acesso em: mar. 2021.

<sup>158</sup> Disponível em: <[www.wga.hu/frames](http://www.wga.hu/frames)>. Acesso em: mar. 2021



No sentido de uma “evolução” arquitetônica, o modelo basilical se desenvolve e toma um denso corpo simbólico, tornando-se a principal forma espacial dos templos românicos no Ocidente. Ainda que o estilo contemple variações em relação ao seu plano arquitetônico, apresentando disposições octogonais, quadradas, redondas, ou ainda em forma de cruz latina ou grega, o templo cristão adota preferencialmente uma planta cruciforme com a intenção de uma descrição mais literal de um crucifixo, o que pode ser visto em vários templos ocidentais até meados do século XX.

Os construtores encontraram novas maneiras de criar estruturas cada vez mais ambiciosas e colocá-las a serviço da Igreja. No século XII, as maiores igrejas [...] foram construídas em estilo românico, um desenvolvimento do estilo “basílica” dos edifícios eclesiásticos do século IV. (HILL, 2008, p. 203)

Logo, “[...] com cruzeiro alinhado ou não, com uma, três ou cinco naves, com abadia ou absides em correspondência [...]” (RAMALLO, 1992, p. 26) as Basílicas românicas, em expressa maioria, são identificadas por uma ampliação no sentido longitudinal e uma “interrupção” em seu percurso linear que corresponde ao acréscimo do transepto. De modo a simbolizar o corpo de Cristo crucificado, a introdução do transepto determina um entroncamento, uma centralidade no plano longitudinal que, combinada à noção de participação introduzida na liturgia cristã, configura uma nova capacidade de aproximar os homens.

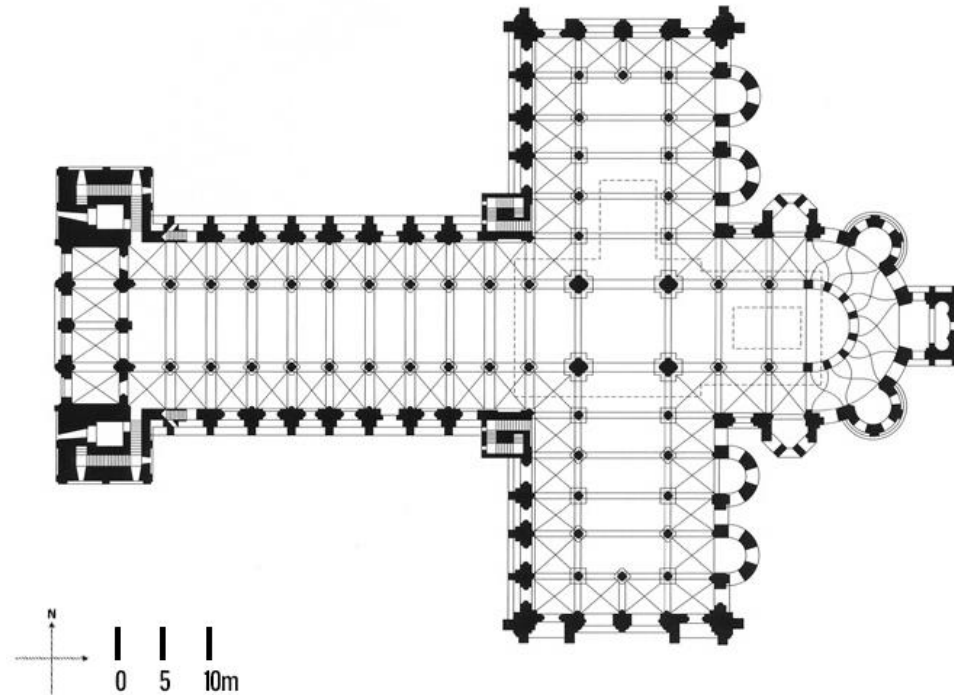
O cristão prega que a segurança existencial não pode ser alcançada pelo domínio da natureza, mas somente por meio do desenvolvimento de seu próprio ser interior, mais especificamente, por um longo percurso a se caminhar seguindo a Cristo. Esta imagem, em termos arquitetônicos, concretizou-se como o eixo longitudinal, como o caminho de redenção que conduz ao Altar e que, associado à introdução dos arcos romanos, tem suas proporções e ritmo alterados, denotando uma maior espiritualização.<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> Em relação à simbologia expressa neste plano cruciforme, torna-se possível associar a passagem de Agostinho, em que se refere à presença de Deus no homem e, por sua vez, do homem no espaço: “Vós, porém, que viveis tão alto e tão perto de nós, tão escondido e tão presente, que não possuis uns membros maiores e outros menores, mas estais todo em toda parte, não sois espaço nem sois certamente esta forma corpórea. Vós criastes o homem à vossa imagem, e, contudo, ele, desde a cabeça aos pés, está contido no espaço!” (AGOSTINHO, *Confissões*, VI, 3).



Fig. 16



(Disposição modular dos suportes. Interior da Catedral de Santiago de Compostela, Espanha - 1112)<sup>160</sup>

Fig. 17



(Disposição dos suportes. Interior da Catedral de Santiago de Compostela, Espanha – 1112)<sup>161</sup>

<sup>160</sup> Disponível em: <[www.catedraldesantiago.online/las-naves-y-el-crucero/](http://www.catedraldesantiago.online/las-naves-y-el-crucero/)>. Acesso em: fev. 2021.

<sup>161</sup> Disponível em: <[www.catedraldesantiago.online/las-naves-y-el-crucero/](http://www.catedraldesantiago.online/las-naves-y-el-crucero/)>. Acesso em: fev. 2021.



O espaço existencial cristão, portanto, não deriva do ambiente do homem, mas simboliza uma promessa e um processo de redenção que se torna visível conforme o templo estabelece um centro e um percurso. Diferentemente do princípio de centro arquitetônico bizantino, no qual um eixo vertical é valorizado em detrimento de um caminho longitudinal, no templo cristão primitivo a abside usada para o trono do bispo é estabelecida como um centro tão importante quanto o altar, configurando uma dupla centralidade a partir da disposição destes elementos e influenciando diretamente a composição românica do espaço religioso.

Em geral, as igrejas românicas maduras manifestam uma aspiração crescente a uma verdadeira integração formal, especialmente a uma integração de centralização e longitudinalidade [...] Este desenvolvimento reflete uma mudança gradual na concepção da Divindade. Deus torna-se "mais próximo" e, conseqüentemente, a divisão simbólica entre a nave e o presbitério é enfraquecida.<sup>162</sup> (SCHULZ, 1999, p. 80)

Ao elaborar um paralelo entre o uso pagão e o uso cristão das Basílicas, Schubert caracteriza estas construções como grandes salas retangulares geralmente encabeçadas por uma abside, ressaltando o quanto “[...] influíram com sua disposição para a arquitetura sacra e orientaram a renovação litúrgica atual em vários pontos” (SCHUBERT, 1987, p. 30).

Diante de uma alteração no teor da liturgia, e, portanto, a conversão desta em espetáculo, o desenho do templo é modificado, inaugurando uma cisão povo-clero que leva o templo a assumir um papel intermediário entre o sacerdote e o fiel.<sup>163</sup> A arquitetura responde a essa nova realidade com modificações espaciais, tais como o alongamento do coro e do presbitério, ou ainda a incorporação de um pequeno claustro ao corpo principal, no acesso à nave central, criando um ambiente de preparação para o fiel cristão. Esse átrio, presente

---

<sup>162</sup> Cf. original: “En general, las iglesias románicas maduras manifiestan una creciente aspiración a una verdadera integración formal, en especial a una integración de la centralización y la longitudinalidad [...] Este desarrollo refleja un paulatino cambio en la concepción de la Divinidad. Dios se vuelve ‘más cercano’ y, en consecuencia, se debilita la división simbólica entre la nave el presbiterio”.

<sup>163</sup> Somente a partir do Concílio Vaticano II, em 1962, a separação física do presbitério e da nave com muretas e grades deixa de existir, visto que uma maior participação dos fiéis é reclamada. Logo, o presbitério, definido como a área mais importante do espaço celebrativo pois compreende o altar, o ambão, e a cruz processional, passa a ser amplo e visível a todos, favorecendo a ação litúrgica. Embora, inserido na assembleia, torna-se conveniente que o presbitério destoe do ‘corpo’ da edificação, composto pelas naves, seja por meio de uma diferença de níveis, seja por uma distinção material e estrutural. Segundo Frade, com a modernidade, o programa e o partido arquitetônico se voltam de maneira a atender um ideal de diálogo entre a Igreja e a sociedade. Assim, no início do século XX surge o Movimento Litúrgico, no qual esses ideais são debatidos e passam a se projetar e modificar os templos; cf. Frade (2007, p. 149).



sobretudo em novas construções, era destinado à transição entre o exterior e o lugar de celebração.<sup>164</sup>

Nesse sentido, Schubert chama atenção para a ressignificação do Tribunal de Justiça, local da jurisprudência, no espaço religioso cristão, pois, ao passo que o centro da ‘abside’, ocupado pela cadeira do político e administrador, dá lugar à cátedra do sacerdote que preside a celebração, o altar decorado, no qual mantinham-se intenções à deusa da justiça, transforma-se no altar cristão, sob várias formas, muitas vezes composta por desníveis, próprios das Basílicas Romanas. Além disso, no interior do recinto público dois ambões, espécie de tribunas ligeiramente elevadas, eram destinados aos oradores, e foram posteriormente adaptados à proclamação do evangelho.

Ao traçar esta relação de adaptação do espaço basilical, Schubert deixa clara a autoridade adquirida pela Igreja, a qual se torna, a partir deste momento, uma potência não apenas religiosa, mas capaz de influir em questões sociopolíticas e julgar as ações do homem à medida que estabelece Deus como um eterno Juiz. Com um clero institucionalizado, cresce o prestígio e a autoridade dos bispos de Roma, são desenvolvidas orações e introduzidos os ritos e os primeiros livros litúrgicos, de modo a conformar a Igreja como a imagem da razão última.

Dentre as principais alterações da basílica cristã primitiva está a introdução da longitudinalidade cristã, em substituição à noção de centralidade, marcando uma “evolução” em relação à transformação do antigo modelo para os moldes românicos, uma vez que a existência de dois eixos de simetria submete a Basílica a uma condição fundamentalmente estática, enquanto a supressão de um dos eixos reguladores confere ritmo e movimento para o espaço, que passa a ressaltar um ponto focal; neste caso, a abside cristã.<sup>165</sup>

A basílica romana é simétrica em relação aos dois eixos: colunatas de frente para colunatas, abside em frente para abside. Cria, pois, um espaço que tem um centro preciso e único, função do edifício, e não do caminho humano. O que faz o arquiteto cristão? [...] rompe a dupla simetria do retângulo, deixa o único eixo longitudinal e faz dele a diretriz do caminho do homem. Toda a concepção planimétrica e espacial, e, por isso, toda a decoração têm uma única medida de caráter dinâmico: a trajetória do observador. (ZEVI, 1996, p. 71)

---

<sup>164</sup> Cf. Nota de Rodapé 151.

<sup>165</sup> Cf. original: “[...] trata-se da idade média, época em que se construíram muitas igrejas, e igrejas monumentais, cheias de espiritualidade, mas distantes das motivações litúrgicas primitivas [...]” (MACHADO, 2001, p.22).





A arquitetura romana, representada a princípio, apresenta uma configuração retangular, própria da conformação basilical, com uma abside em cada extremidade do maior eixo, e portas em cada extremidade do eixo menor, destacando um princípio de oposição na disposição dos elementos arquitetônicos, ou seja, uma relação imediata entre ábside e ábside, coluna e coluna, porta e porta. A partir deste modelo, compreende-se que as relações de simetria evidenciam a simetria axial, a qual caracteriza espaços monumentais e estáticos, incorporando um senso de equilíbrio no lugar de expressar uma impressão de dinamismo.

Os dois extremos que daí resultam podem ser interpretados como a concretização do ‘Estado’ e do ‘sacerdócio’, os dois limites entre os quais se desenrola o caminho da redenção. Sua planta biaxial é relativamente estática e autossuficiente, e reivindica a composição centralizada utilizada tradicionalmente em edifícios imperiais.<sup>166</sup> (SCHULZ, 1999, p. 80)

A ponderação proferida por Schulz (1999, p. 80) evidencia a transformação do espaço arquitetônico ao longo dos séculos e a conseqüente transformação das simetrias dominantes. Dessa maneira, é estabelecida uma justaposição de esquemas construtivos procurando ilustrar, em termos de simetria, o modo como o centro pode ser pensado como ponto e o caminho, como eixo. Esta leitura do espaço arquitetônico, tendo a simetria como critério, configura um importante passo em direção a interpretação da história da arquitetura, pois considerando suas transformações, torna-se inegável que a simetria dominante “evolui” de uma simetria axial generalizada, própria do período romano, para uma simetria unilateral, presente nos períodos Românico e Gótico.

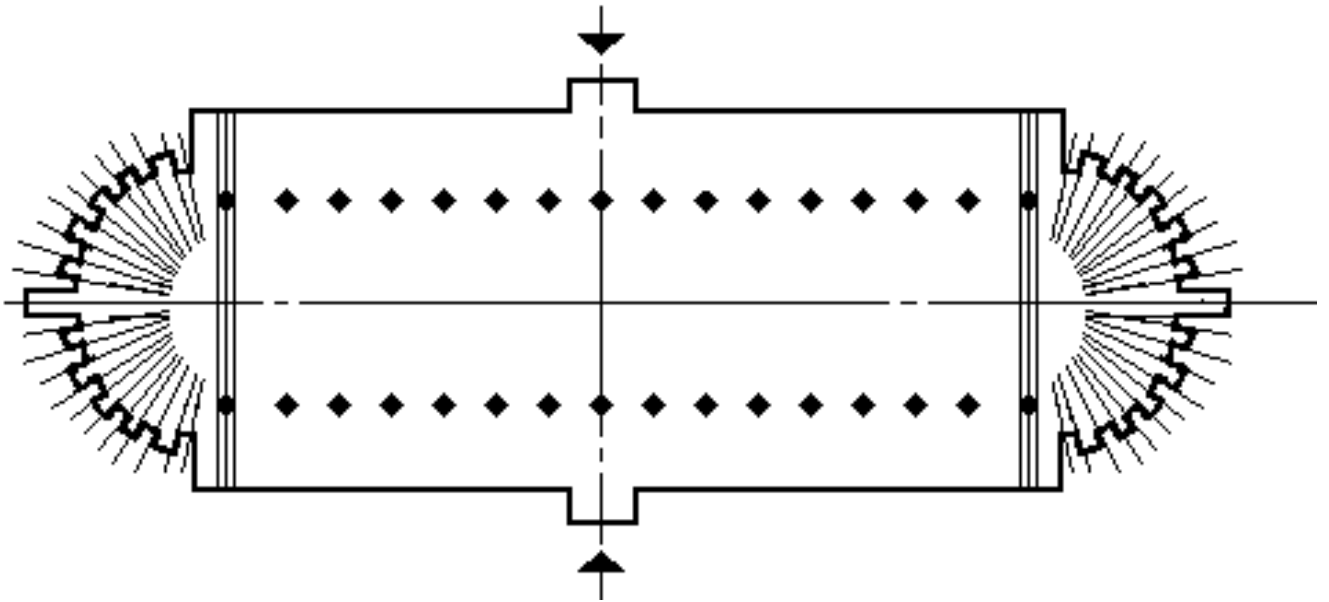
Esta conjuntura pode ser vista em Santa Sabina (432), pois, definida como a mais antiga Basílica romana que ainda preserva sua planta retangular colunada, ela demonstra uma articulação horizontal dominante, além de um movimento ritmado tanto pelas arcadas da nave e pela estrutura da cobertura, quanto pela sucessão dos vitrais superiores. Com efeito, seus traços, predominantemente horizontais, sugerem o que mais tarde, no estilo românico, será interpretado como estratégia essencial à definição do espaço, a trajetória do observador, isto é, o “caminho da salvação” que, anunciado pela liturgia, articula-se ao altar, onde reside o “centro de ascensão”.

---

<sup>166</sup> Cf. original: “Los doble extremos que de ello resultan pueden interpretarse como la concreción del “regnum” y el “sacerdotium”, los dos límites entre los que se desarrolla el recorrido de la redención. Sua planta biaxial es relativamente estática y autosuficiente, y reclama la composición centralizada usada tradicionalmente en los edificios imperiales”.



Fig. 18



(“Evolução” do paradigma românico. Centralidade. Esquema planimétrico)<sup>167</sup>

Fig. 19



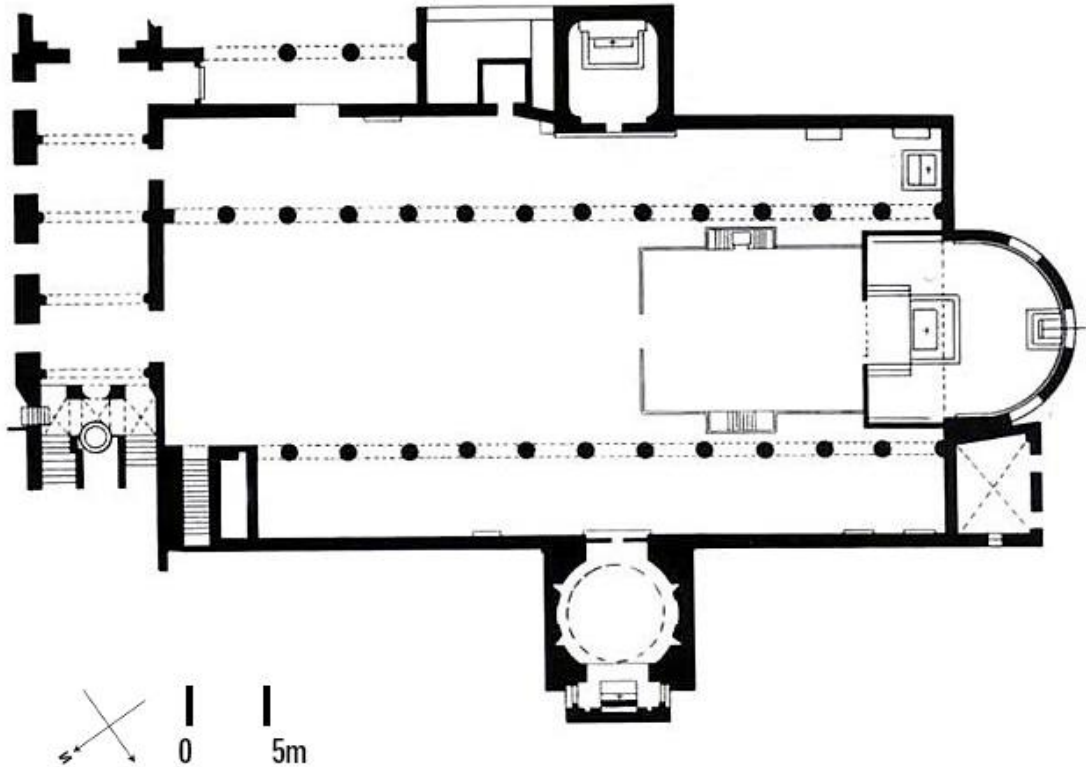
(“Evolução” do paradigma românico e gótico. Longitudinalidade. Esquema planimétrico)<sup>168</sup>

<sup>167</sup> Fonte: István Hargittai e Magdolna Hargittai, “The Universality of the Symmetry Concept”, p. 81-95 em *Nexus: Architecture and Mathematics*, ed. Kim Williams, Fucecchio (Florença): Edizioni dell'Erba, 1996. Disponível em: <[www.nexusjournal.com/the-nexus-conferences/](http://www.nexusjournal.com/the-nexus-conferences/)>. Acesso em: mar. 2021.

<sup>168</sup> Fonte: István Hargittai e Magdolna Hargittai, “The Universality of the Symmetry Concept”, p. 81-95 em *Nexus: Architecture and Mathematics*, ed. Kim Williams, Fucecchio (Florença): Edizioni dell'Erba, 1996. Disponível em: <[www.nexusjournal.com/the-nexus-conferences/](http://www.nexusjournal.com/the-nexus-conferences/)>. Acesso em: mar. 2021.



Fig. 20



(Horizontalidade. Longitudinalidade. Basílica Santa Sabina. Roma, Itália – 432)<sup>169</sup>

Fig. 21



(Horizontalidade. Longitudinalidade. Basílica Santa Sabina. Roma, Itália – 432)<sup>170</sup>

<sup>169</sup> Fonte: BERTHIER J. J. L'Eglise de Sainte-Sabine à Rome. Roma: Tipografia Roma, 1910.

<sup>170</sup> Fonte: BERTHIER J. J. L'Eglise de Sainte-Sabine à Rome. Roma: Tipografia Roma, 1910.



[...] na igreja de Santa Sabina, a maravilhosa visão cenográfica e retórica não nos perturba: abrangemos todo o espaço, que está disposto no sentido do comprimento, caminhamos ritmicamente acompanhados pelo desfilar de colunas e arcos, temos consciência de que tudo está disposto ao longo de um itinerário que é o nosso, sentimo-nos parte orgânica de um ambiente criado para nós, justificável apenas por nós lá vivermos. (ZEVI, 1996, p. 72)

A fim de reforçar este conceito de longitudinalidade, Brandão (1999, p. 19) se refere a dois modelos romanos, estabelecendo um contraponto entre a tipologia basilical alongada de Santa Sabina e a centralidade romana expressa pelo Panteão, uma das mais bem preservadas estruturas romanas antigas, de planta circular. Assim, enquanto qualifica o segundo enquanto estático, centrado uniformemente, e sem nuances de luz e sombra, ele descreve a Basílica de Santa Sabina a partir de um dinamismo e tensão entre o altar e a nave.

Além disso, o autor alude à “desmaterialização” da superfície em função da luz que penetra o interior da Basílica, e destaca o efeito não uniforme da luz que atravessa os vitrais como se fosse a própria mensagem divina, iluminando a parte de cima do edifício e sombreando as naves laterais inferiores, de modo a configurar um espaço mais “espiritualizado”.

Estas considerações acerca da Basílica encontram reforço em Argan, cujo discurso não se limita a admitir os efeitos da luz no espaço interno de Santa Sabina, mas se volta à defesa de um equilíbrio proporcional, pois ele acredita que as distâncias e os volumes do edifício não são determinados pela capacidade de carga dos elementos ou pelo peso das massas, mas pela possibilidade de as partes corresponderem a uma verdade metafísica.

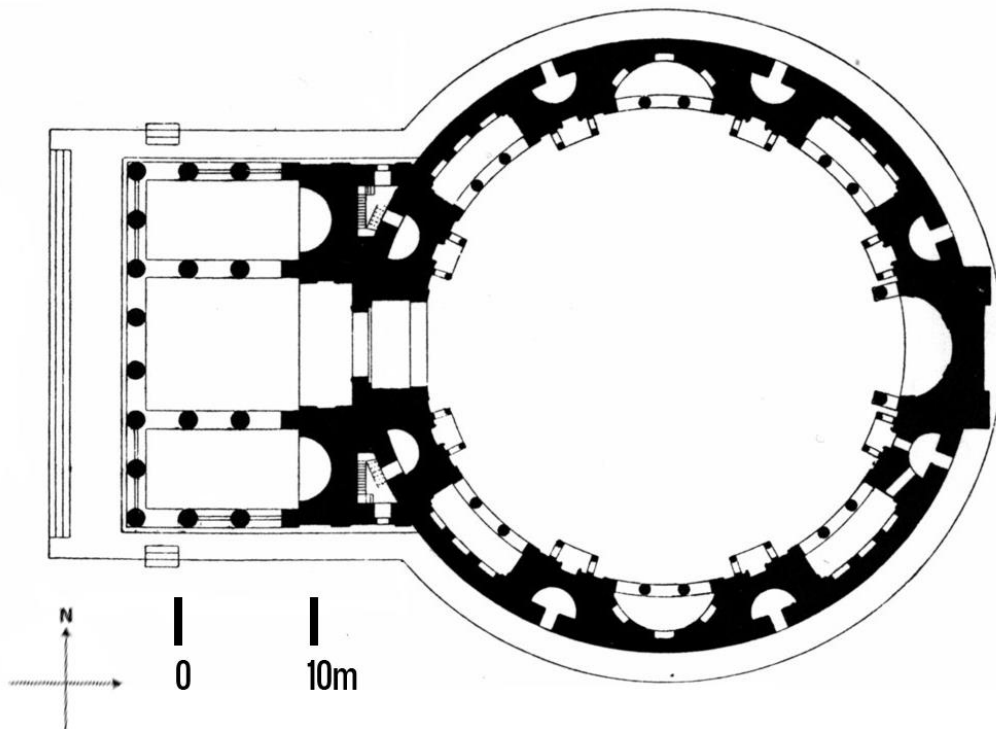
É nesse sentido que Argan destaca a articulação presente em Santa Sabina entre a luminosidade das paredes nuas, a falta de projecção dos membros e a sobriedade da decoração. Aspectos que, segundo ele, correspondem a um programa, visando uma harmonia tanto formal quanto espiritual: “[...] a intenção básica da arquitetura cristã primitiva era a concreção do espaço espiritualizado, que se obtinha por meio da “desmaterialização”, ou seja, por meio de um tratamento especial da superfície e de um tipo específico de iluminação [...]”<sup>171</sup> (ARGAN, 2002, p. 68).

---

<sup>171</sup> Cf. original: “[...] La intención básica de la arquitectura paleocristiana era la concreción del !espacio espiritualizado!, que se obtenia mediante la "desmaterialización", es decir mediante un tratamiento especial de la superficie y un tipo determinado de iluminación”.

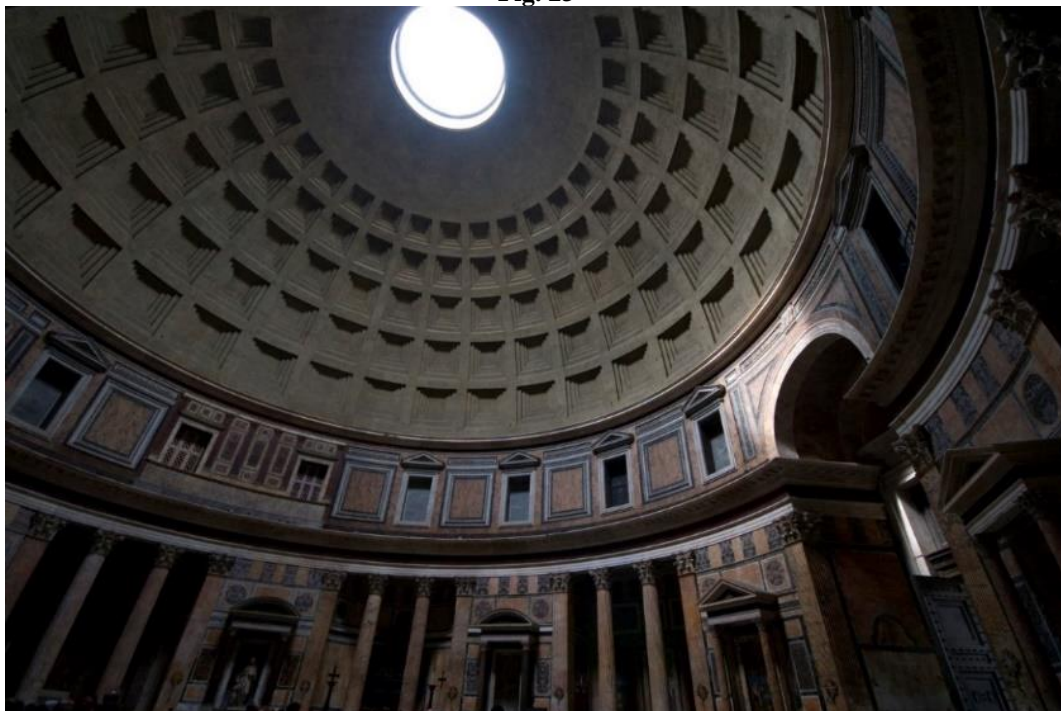


Fig. 22



(Nave central. Panteão. Itália, Roma - 27 a.C.)<sup>172</sup>

Fig. 23



(Nave central. Panteão. Itália, Roma - 27 a.C.)<sup>173</sup>

<sup>172</sup> Disponível em: <[www.theclassicalscroll.wordpress.com](http://www.theclassicalscroll.wordpress.com)>. Acesso em: mar. 2021.

<sup>173</sup> Disponível em: <[www.theclassicalscroll.wordpress.com](http://www.theclassicalscroll.wordpress.com)>. Acesso em: mar. 2021.



A planta é muito simples: nave central acompanhada de corredores e abside profunda e ampla. A nave central é relativamente alta e suas proporções delgadas conferem ao interior uma leveza e elegância singulares. A forma arquitetônica, a iluminação e a decoração formam uma convincente totalidade artística no interior de Santa Sabina.<sup>174</sup> (ARGAN, 2002, p. 68)

A percepção de uma atmosfera diáfana e mística, assim como mencionado por Brandão (1999, p. 19), pode ser aplicada ainda à leitura do interior dos edifícios medievais, não se referindo apenas à análise dos possíveis modelos de implantação da edificação, mas atribuída ao complexo código visual corporificado por suas esculturas e pinturas, as quais contribuem para despertar no espectador um sentimento de sobrenaturalidade e transcendência.

Focillon reforça esse caráter na produção medieval ao afirmar uma lógica visível na estrutura física construída, isto é, a relação coerente entre a estética arquitetônica, que tem em conta o âmbito simbólico a ser pensado e representado, e as necessidades estruturais do edifício. Para tanto, ele adverte a necessidade de estudar a arquitetura que toma lugar neste sistema a partir de dados essenciais da arte de construir estejam presentes no espírito.

Um edifício é planta, estrutura, combinação de massas, repartição de efeitos. O arquiteto é, ao mesmo tempo e mais ou menos, geômetra, mecânico, escultor e pintor – geômetra na interpretação da área espacial pela planta, mecânico pela solução do problema do equilíbrio, escultor na disposição plástica dos volumes, pintor pelo tratamento da matéria e da luz. (FOCILLON, 1980, p. 76)

Essa correlação se faz evidente à medida que são investigadas as intenções construtivas românicas, que se voltam à conquista de parâmetros como solidez e monumentalidade, tornando a utilização da abóbada de pedra uma preocupação geral. Diante do domínio desta estratégia construtiva, que assegura espaços interiores livres da interferência de colunas ou obstáculos, é certo que o período supera uma motivação estilística em favor de um avanço no tocante à arquitetura ocidental, desenvolvendo espaços mais espiritualizados.

Representando uma forma nova de construir, resultado direto dos grandes melhoramentos técnicos que se verificam no Ocidente europeu a partir dos séculos X e XI, o sistema construtivo românico exhibe o uso da abóbada de forma sistemática, ao mesmo tempo

---

<sup>174</sup> Cf. original: “[...] La planta es muy sencilla: una nave central acompañada por naves laterales y un ábside profundo y espacioso. La nave central es relativamente elevada y sus proporciones esbeltas otorgan al interior singular levedad y elegancia. La forma arquitectónica, la iluminación y la decoración forman una convincente totalidad artística en el interior de Santa Sabina”.



que passam a ser construídos muros de dupla face em blocos de pedra calcária bem talhados e arcos de volta perfeita.

A crescente procura por estas soluções construtivas faz com que as técnicas românicas sejam do conhecimento de mais arquitetos e mestres de obras e, em pouco tempo, estejam presentes na edificação de mosteiros, igrejas, capelas, ermidas, palácios, castelos, torres e pontes. Assim, ao se atingir o final do primeiro terço do século XI, todo o edifício será concebido em função das abóbadas: “Praticamente tudo o que foi projetado na segunda metade do século XI já é grandioso e abobadado [...]” (RAMALLO, 1992, p. 7).

A associação de grandes dimensões e grandes coberturas abobadadas demanda uma alteração completa nos sistemas construtivos e na materialidade empregada até o momento, posto que sustentar pesadas abóbadas requer sólidos alicerces e “[...] um preciso aparato de sustentação, que acolha coberturas tão pesadas e instáveis, o que se resolverá à base de espessas paredes e fortes pilares” (RAMALLO, 1992, p. 5).

[...] A abóbada, converter-se-á no sonho do restante do território românico. Primeiro com tentativas tímidas, depois desafiando todas as provas, vai-se assenhorear dos templos, substituindo inclusive o teto de madeira nas zonas tradicionais de seu domínio. (RAMALLO, 1992, p. 37)

Além de atestar um aperfeiçoamento no que diz respeito à cobertura, o templo românico demonstra um progresso em relação às demais estruturas construtivas, se comparada às edificações paleocristãs anteriores, uma vez que grandes modificações de nível técnico permitem uma maior escala do edifício e a utilização da pedra para uma maior tolerância de cargas.

Por meio de muros cada vez mais perfeitos, grossos e coesos, por vezes paredes duplas ou reforçadas por contrafortes, os construtores desse período desenvolvem maneiras de criar estruturas cada vez mais ambiciosas e colocá-las a serviço da Igreja. Logo, enquanto “[...] representação em pedra da unidade do mundo e de todas as coisas, essas igrejas eram muito maiores e mais audaciosas que aquelas que tinham sido construídas anteriormente [...]” (HILL, 2008, p. 203).

Contudo, um dos maiores problemas enfrentados na composição de templos que se pretendiam grandiosos está em como lidar com as forças que causam pressão sobre a estrutura.



Para tanto, são utilizados pilares internos em pontos chave de pressão, definindo o que se nomeou arco toral ou formeiro, e, portanto, a separação da estrutura em tramos<sup>175</sup>.

Conti (1984, p. 17) define o arco como organismo do templo românico, pois ao associá-lo a blocos de pedra de grandes dimensões (retangulares e de vértices bem definidos), assume uma sucessão de tramos quadrangulares ou retangulares que permitem a repetição de um mesmo módulo espacial de suportes e abóbadas.

Esta relação consistente entre os elementos da obra é reforçada pela aplicação do arco de volta perfeita, a forma de arco mais utilizada, que acompanhado pelo semicírculo da abóbada e pelo módulo quadrangular e retangular permite que, por meio de suportes muito grossos, se lancem abóbadas de berço ou de arestas, as quais eram repetidas consoante a dimensão pretendida do edifício.<sup>176</sup>

No entanto, além de atestar um aperfeiçoamento no que diz respeito à cobertura, o templo românico demonstra um progresso em relação às demais estruturas construtivas, pois torna evidente a distinção entre o suporte propriamente dito, isto é, a parede, e o suporte livre, definido pelo pilar ou pela coluna. Assim, ao passo que a parede românica adquire expressão plástica a partir de pilastras, semi-colunas, simples molduras verticais ou horizontais, o suporte livre, recurso construtivo forjado pelo período, consiste em um núcleo de secção quadrada ou retangular, cujas faces se associam às pilastras e semi-colunas, destinadas a reforçar as abóbadas das naves laterais e central.

A partir desta distinção outro indício desta evolução dos suportes é favorecido: a aplicação das arcadas, isto é, o recurso dinâmico baseado nos pontos e linhas de empuxo e resistência por meio do qual as paredes deixam de ser igualmente espessas em toda sua altura.

Logo, a parede sustentada por colunas unidas em uma platibanda horizontal dá lugar às arcadas e aos pilares retangulares, os quais possuem ampla gama de soluções. Seja a partir da combinação entre pilar e coluna, ou ainda pela presença de pilares de núcleos quadrados ou circulares, cuja função é romper com a monotonia, como sucede na Catedral de Santiago de Compostela, o Clássico pilar de secção cruciforme se enriquece com quartos de coluna

---

<sup>175</sup> Termo que define o espaço ou módulo espacial definido por pilares que delimitam uma área quadrada ou retangular. Cf. Dicionário de Engenharia Civil. Disponível em: <[www.engenhariacivil.com/dicionario/tramo](http://www.engenhariacivil.com/dicionario/tramo)>. Acesso em: dez. 2020.

<sup>176</sup> Cf. Fazio et al. (2011, p. 213).





acostados às quinas, que terão nítida função quando, mais tarde, nas naves laterais ou na central, aparecerem as primeiras ogivas.<sup>177</sup>

Fig. 24



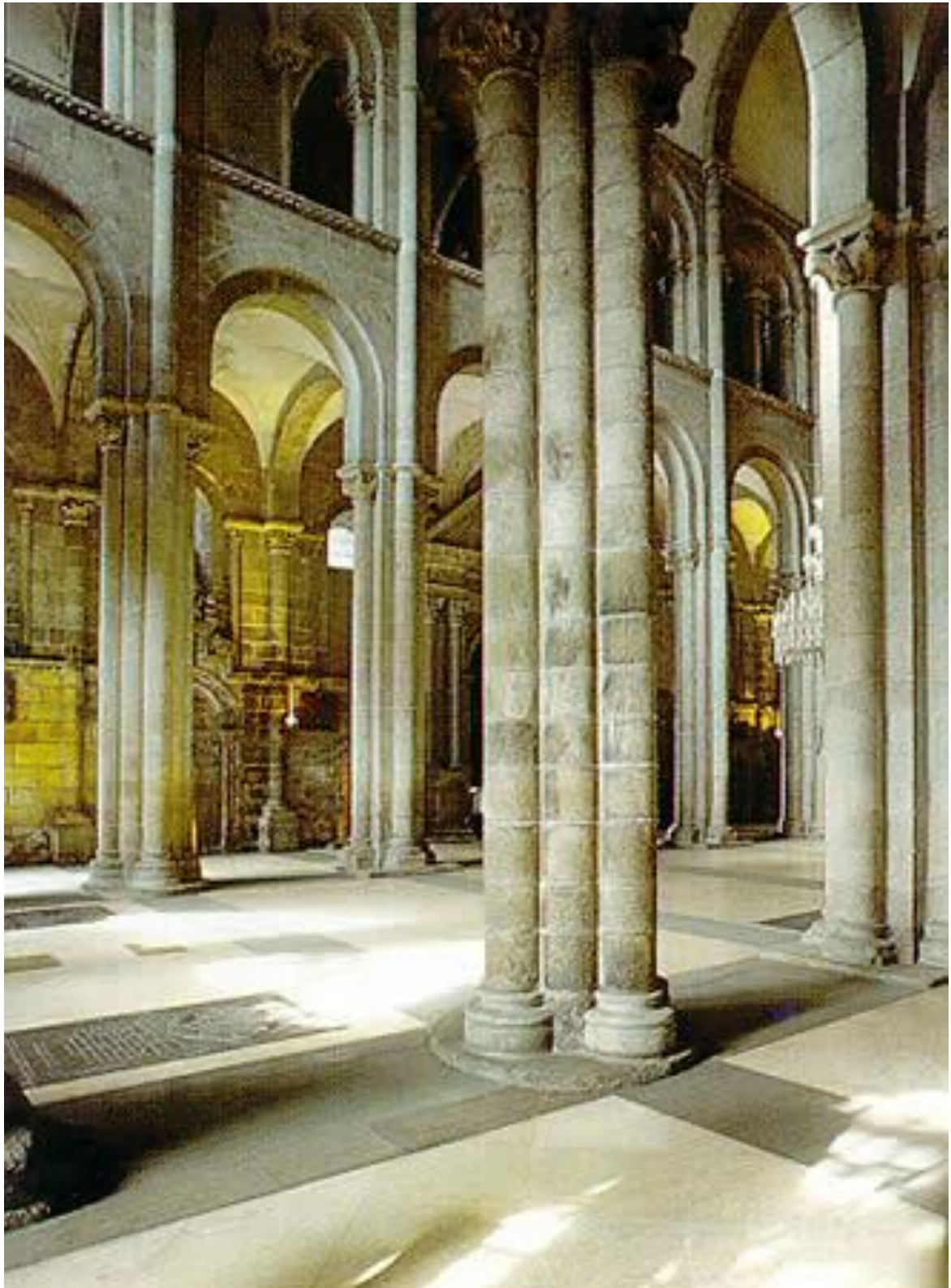
(Suporte Livre. Pilares e colunas. Interior da Catedral de Santiago de Compostela, Espanha - 1112)<sup>178</sup>

<sup>177</sup> Cf. Ramallo (1992, p. 37).

<sup>178</sup> Disponível em: <[www.catedraldesantiago.online/las-naves-y-el-crucero/](http://www.catedraldesantiago.online/las-naves-y-el-crucero/)>. Acesso em: fev. 2021.



Fig. 25



(Arcadas, pilares e colunas. Interior da Catedral de Santiago de Compostela, Espanha - 1112)<sup>179</sup>

<sup>179</sup> Disponível em: <[www.catedraldesantiago.online/las-naves-y-el-crucero/](http://www.catedraldesantiago.online/las-naves-y-el-crucero/)>. Acesso em: fev. 2021.



Ainda que as abóbadas de berço e de aresta, o arco de volta perfeita, os muros e contrafortes sejam considerados os elementos arquitetônicos empregados como reforços estruturais no românico, Conti afirma que tanto os contrafortes quanto as paredes maciças e largas possuem a função de demarcar o espaço, confirmando a existência de uma “rítmica arquitetônica” (CONTI, 1984, p. 18). Ao tratar dos elementos utilizados para lidar com as pressões na estrutura, os manuais de arquitetura também fazem referência a uma “rítmica” que, conformada por estreitos e robustos suportes internos, garante harmonia e racionalidade à construção, de modo a estabelecer um sistema “A a A a”, como é o caso da Catedral de Modena, na Itália, cujos suportes de tipologias diferentes se alternam.

Fig. 26



(Alternância dos suportes. Sistema “A a A a”. Catedral de Modena. Modena, Itália – 1099)<sup>180</sup>

Contudo, o ritmo desses elementos sofre, em alguns casos, variações de acordo uma inovação na abóbada de cruzaria, modificando, por vezes, o ritmo com que a nave se

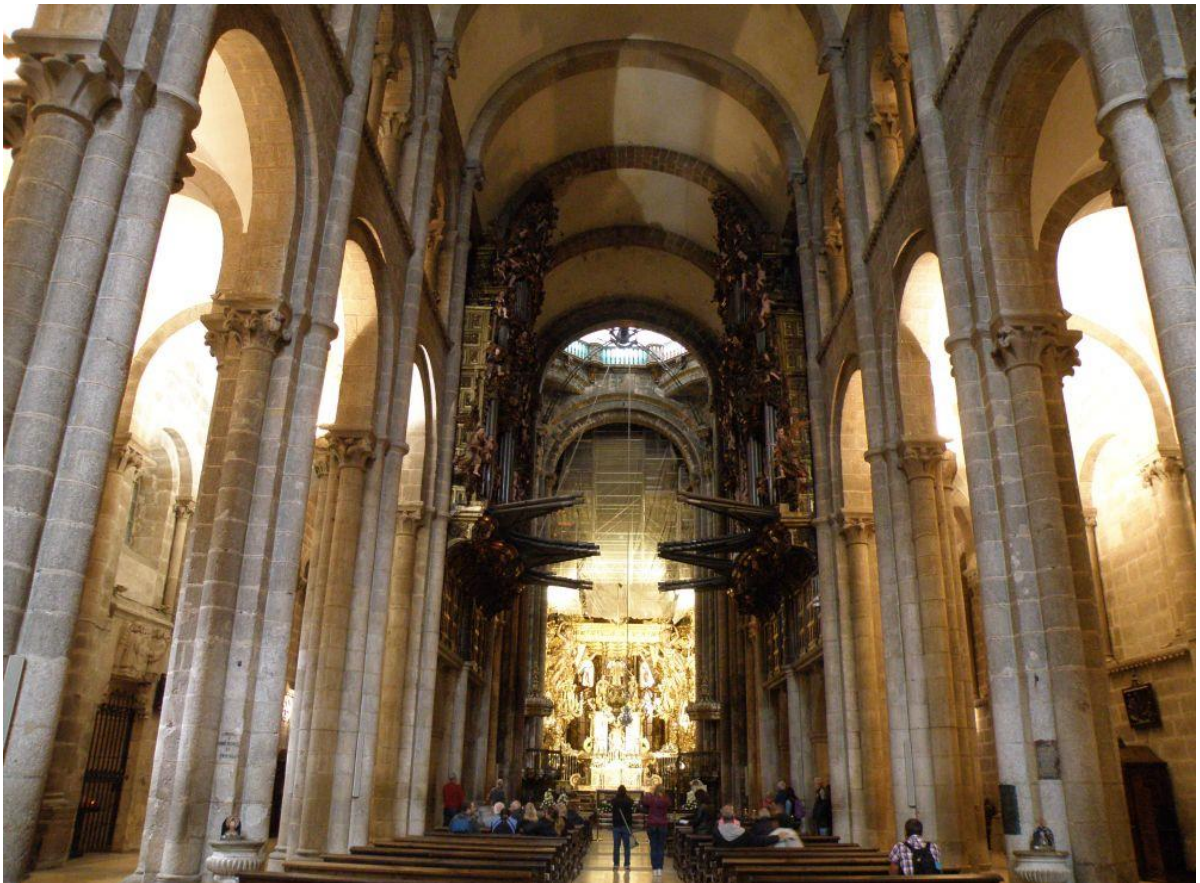
<sup>180</sup> Disponível em: <[www.laguidadimodena.it/en/guide/modena-world-heritage/duomo-of-modena](http://www.laguidadimodena.it/en/guide/modena-world-heritage/duomo-of-modena)>. Acesso em: mar. 2021.



apresenta. Ao se dividir em seis secções, a abóbada românica adquire uma nervura transversal às duas diagonais, a qual se prolonga até o chão, convergindo sobre o pilar intermediário e transformando-o em um pilar composto. Assim, o sistema se altera para “A A A A”, que é o princípio do que mais tarde irá marcar o estilo gótico.<sup>181</sup>

Schulz também faz referência a essa alternância tipológica dos suportes em função da inserção da abóbada, ressaltando que, embora paredes exteriores sólidas e contínuas ainda sejam evidentes no românico, ao introduzir uma subdivisão das paredes superiores da nave em pilastras, e prolongá-las até o chão, o estilo promove uma alternância dos suportes, substituindo as tradicionais colunas por pilares quadrados, ou ainda convertendo as pilastras em fustes circulares. Esta solução, “[...] adotada nas grandes igrejas de peregrinação [...]” (SCHULZ, 1999, p. 81), ocorre em resposta à introdução da abóbada de aresta, à medida que se desenvolvia um sistema de vãos duplos.

Fig. 27



(Disposição dos suportes. Sistema “A A A A”. Catedral de Santiago de Compostela, Espanha – 1112)<sup>182</sup>

<sup>181</sup> Cf. Conti (1984, p. 17-18).

<sup>182</sup> Disponível em: <[www.benevale.com/interior-catedral-santiago-de-compostela/](http://www.benevale.com/interior-catedral-santiago-de-compostela/)>. Acesso em: abr.2021.



Durante o princípio do período românico, o interior dos templos é menos ornado se comparado ao seu exterior, e, por este motivo, faz-se importante que a arquitetura em si gere uma rítmica construtiva capaz de criar uma beleza estética que suprisse a singela ornamentação.

É nesse sentido que Focillon define a produção artística do período como uma “[...] plástica decorativa submetida à lei da própria arquitetura” (FOCILLON, 1980, p. 73), contudo, essa temática será devidamente abordada adiante, no capítulo “O caráter metodológico da imagem medieval”, posto que nele se apresenta a noção de imagem medieval, propriamente a lógica intrínseca ao arranjo das expressões artísticas no interior do edifício românico.<sup>183</sup>

Fig. 28



(Expressão artística. Exterior da Basílica Santa Maria Madalena, Vézelay, França - 1150)<sup>184</sup>

<sup>183</sup> O ritmo foi um dos conceitos fundamentais da estética antiga, que o interpretava matematicamente, os romanos o denominavam justamente com o nome de números. Contudo, Agostinho fez do ritmo o conceito fundamental de toda estética e via nele a fonte de toda a beleza. Isto significou ampliar o conceito, de modo que abarcasse não só o ritmo perceptível pelos ouvidos, mas também pelos olhos, não só o ritmo do corpo, mas também da alma, não só o ritmo do homem, mas também da natureza. Ao converter o ritmo no conceito básico de sua estética, o pensador o ampliou de tal maneira que os fatores quantitativos e matemáticos deixaram de ser elementos indispensáveis do ritmo. Cf. Tatarkiewics (2002, p. 54).

<sup>184</sup> Disponível em: <[www.basiliquevezelay.org/](http://www.basiliquevezelay.org/)>. Acesso em: fev. 2021.



Fig. 29



(Rítmica construtiva. Interior da Basílica Santa Maria Madalena. Vézelay, França - 1150)<sup>185</sup>

Embora o estilo gótico incorpore alguns dos elementos construtivos descritos, cabe ao estilo românico as especulações destas resoluções. Este caráter de experimentação técnica

---

<sup>185</sup> Disponível em: <[www.basiliquevezelay.org/](http://www.basiliquevezelay.org/)>. Acesso em: fev. 2021.



pode ser ilustrado particularmente pela tribuna, que assume no período românico a dupla função de ponto de acolhida de peregrinos, ou fiéis em geral, e recurso construtivo importante.

Entretanto, no estilo gótico, graças às nervuras que cruzam a abóbada em diagonal e que centram os empuxos em pontos mais concretos, a tribuna desaparece, ou pode desaparecer, visto que seu papel como reforço construtivo passa a ser desempenhado pelo arcobotante.

A tribuna, por todos os títulos necessária, responde diretamente ao programa do templo românico ao acomodar o contingente de fiéis visitantes, conferir equilíbrio ao edifício e controlar a luz. De modo a constituir uma espécie de templo superior que, em alguns casos, circunda completamente a nave, a tribuna é definida como uma galeria de circulação, geralmente composta de um par de arcos por vão, com abertura para a nave interior, propiciando um ambiente interno pouco iluminado, característico das nomeadas “igrejas de peregrinação” (RAMALLO, 1992, p. 30-31).

**Fig. 30**



(Nave principal. Espaço interno pouco iluminado. Abadia de Sainte-Foy. Conques, França -1130)<sup>186</sup>

<sup>186</sup> Disponível em: <[www.monestirs.cat/monst/annex/fran/migdp/](http://www.monestirs.cat/monst/annex/fran/migdp/)>. Acesso em: mar. 2021.



Estes templos são construídos em resposta aos movimentos de peregrinação, ao longo de um percurso em direção à Santiago de Compostela, ressaltando a circulação de conceitos, e, portanto, representando uma intenção de unificação, seja em relação ao poderio cristão ou em função dos métodos construtivos empregados.

Salvas as particularidades regionais que acometem o estilo românico, assim como seu caráter experimental, as chamadas “igrejas de peregrinação” são definidas como os maiores símbolos da arquitetura românica, porque demonstram parâmetros construtivos similares, tanto em relação à planta-baixa e às suas dimensões, quanto aos detalhes arquitetônicos, demonstrando a qualidade de igrejas-tipo.

Diante da produção de uma série de edificações com muitos traços em comum, Saint Martin, em Tours, é considerado o exemplar mais antigo e responsável por introduzir o esquema de deambulatório com absidiolas, além de um amplo transepto. Em meados do século I, essas propriedades foram adotadas pelos templos de Saint Martial, em Limoges; Saint Foy, em Conques; Saint-Sernin, em Toulouse; e Santiago de Compostela, aproximando-as em termos construtivos.<sup>187</sup>

Para além da replicação destas estruturas arquitetônicas, é possível identificar materiais comumente adotados: desde pedras de granito, calcário, e tijolo, até numerosas estruturas de madeira, utilizadas na elaboração de soalhos, tetos, alpendres e andaimes para se proceder à construção das paredes.

Esta recorrente e relativa simplicidade técnica define o estilo românico como uma nova forma de construção para um novo tempo, pois, voltado à produção de grandes catedrais e fortalezas, ou ainda às pequenas igrejas paroquiais e aos mosteiros, demonstra que “[...] os dois principais temas de construção da época, o templo e o castelo, estão intimamente ligados” (SCHULZ, 1999, p. 79).

O edifício religioso românico deve ser considerado, portanto, um reflexo do contexto, um “refinamento” do pensamento arquitetônico da época, uma solução aos problemas físicos de construção, e acima de tudo, um universo simbólico que demonstra a articulação de aspectos construtivos advindos das mais diferentes culturas.

A arquitetura determina todas as outras formas de arte: é com a ajuda do mais nobre material, a pedra, que a arte da Idade Média se exprime. Foi

---

<sup>187</sup> Cf. Fazio et al. (2011, p. 215).





através do muro, construído sobre um solo do qual o homem por fim tornou-se senhor, segundo uma vigorosa lógica, que o homem iniciou seu diálogo com Deus. (PIERRARD, 1982, p. 97)

Ao evidenciar a preponderância da arquitetura em relação às demais artes, Pierrard pondera acerca de um sistema românico coeso, demonstrando como aspectos construtivos, político-econômicos e teológicos se conjugam, suplantando qualquer circunstância que suscite a simplicidade técnica e material como questões limitantes à constituição de uma estética românica própria e relevante. Uma revisão do estilo românico, perpassando seus principais parâmetros construtivos, apontam uma considerável capacidade de síntese estilística diante das inúmeras influências culturais que recebe.

### 1.1 Influências diretas

De modo geral, é certo elencar que o estilo românico recebe do latino as disposições das fachadas e nártex e, no que se refere à forma interior dos templos, as naves, os transeptos, as absides, os altares e as tribunas. O românico herda do bizantino, por sua vez, as abóbadas, as cúpulas, os pilares maciços com variados capitéis, e, sobretudo, a riqueza de ornamentação.<sup>188</sup>

Apesar de refletir a herança da arte Clássica, o estilo românico diverge de seus cânones, pois, derivado de um contexto político-religioso de guerras e invasões, é marcado pela crise iconoclasta no Oriente, e, por consequência, influenciado pelas culturas invasoras. Nesse sentido, pode-se dizer que este estilo foi a “recapitulação” dos valores artísticos da antiguidade tardo-romana, regidos pela nova simbologia do Cristianismo; a partir da qual se converteram valores estéticos europeus e se aglutinaram as reminiscências culturais das grandes civilizações, como Bizâncio: “No momento em que começa a idade românica, as circunstâncias históricas são mais do que nunca favoráveis às trocas, o prestígio do velho Oriente, do Oriente bizantino, do Islão, exerce-se largamente sobre a cristandade” (FOCILLON, 1982, p. 261).

---

<sup>188</sup> Cf. Uehbe (1975, p. 22).



No século IV, com a mudança da capital do império para Constantinopla, antiga Bizâncio, uma nova tipologia significativa de templo passa a se desenvolver no Oriente, derivada da Ásia Menor e da Síria. O chamado estilo bizantino resulta do efervescente ambiente da nova capital, misturando influências romanas, gregas e orientais.

Em seguida, já no século VI, é possível caracterizar o estilo bizantino dos templos cristãos, seja por meio das cúpulas, central e lateral, seja pela planimetria que se diferencia do esquema arquitetônico de uma basílica romana, dotada de teto plano, sem abóbada, e transepto contínuo. Assim, à medida que a conformação planimétrica das basílicas paleocristãs exibem uma separação entre batizados, não batizados e o clero, com a permissão para a contemplação de relíquias, a planimetria tipicamente bizantina oferece amplos espaços livres, sem interferências estruturais que prejudiquem a congregação.

A estrutura planimétrica mais comum entre os projetos bizantinos é uma estrutura em grelha de nove partes, chamada “quincunx”<sup>189</sup>, a qual garante paredes externas portantes e um núcleo com colunas que aparecem apenas como elementos isolados, sem função estrutural. Dessa maneira, é determinado um plano centralizado que não visa enfatizar a procissão, mas sim a reunião, solucionando uma diversidade de problemas litúrgicos, estéticos e de construção.

Contudo, ao longo do tempo estes planos centralizados assumem formas numerosas, variando de octógonos às cruzes gregas, de base quadrangular, até a fusão complexa de um eixo longitudinal com uma nave central, como acontece na Basílica de Santa Sofia, considerada a planta bizantina mais complexa em função de seu sistema interconectado de pilares, paredes, abóbadas, cúpulas e contrafortes.

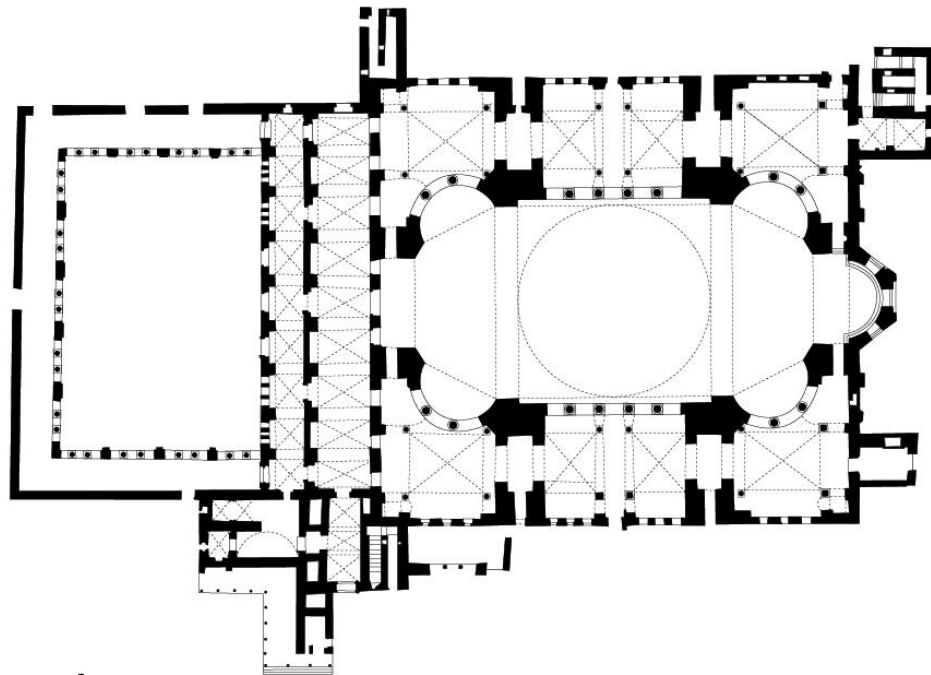
Construída pelo Imperador Justiniano em Constantinopla, entre 532 e 53, e posteriormente convertida em mesquita pelo sultão Maomé II em 1453, essa edificação é considerada um dos exemplos mais notáveis do bizantino, pois expressa a tipologia dominante do estilo, isto é, uma planta-baixa centrada, com arcadas internas que tensionam e “longitudinalizam” a planta, ofuscando as relações verticais e dilatando o espaço.

---

<sup>189</sup> A expressão “quincunx” deriva do latim e representa a disposição geométrica de cinco elementos, na qual se identifica quatro elementos configurando um quadrilátero, normalmente um quadrado, e o quinto elemento centrado no cruzamento das diagonais. Este arranjo bizantino de cinco unidades configurando uma cruz inscrita em um quadrado, é tipicamente identificado na face de um dado ou em uma carta de jogo.



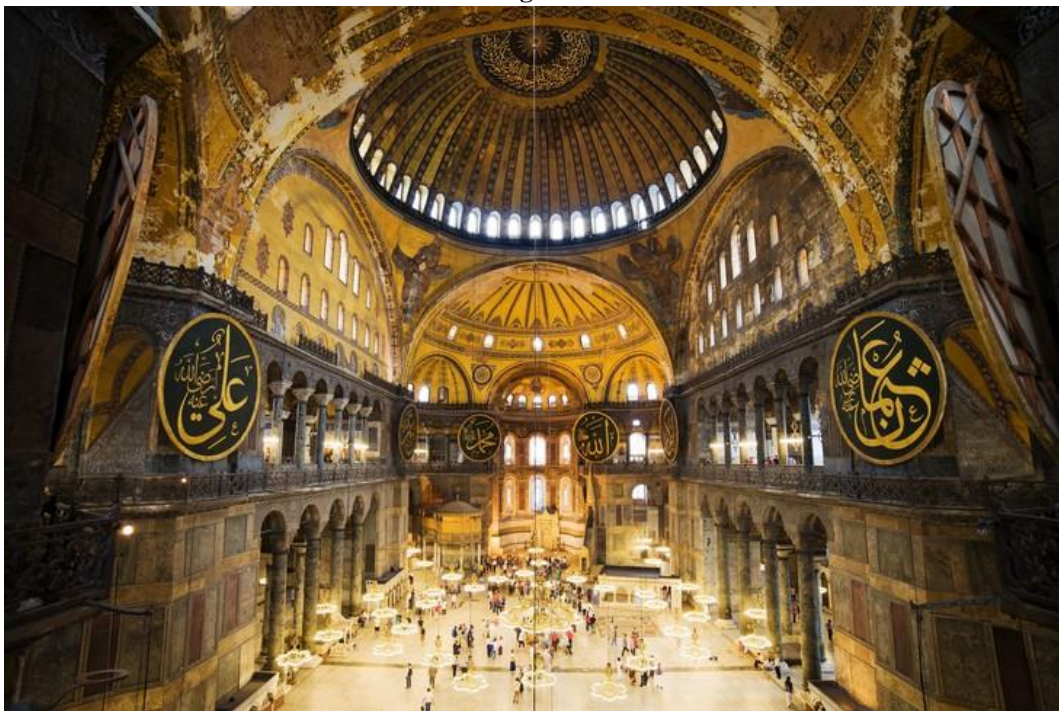
Fig. 31



20m

(Eixo longitudinal. Basílica Santa Sofia, Istambul, Turquia – 537)<sup>190</sup>

Fig. 32



(Eixo longitudinal. Basílica Santa Sofia, Istambul, Turquia – 537)<sup>191</sup>

<sup>190</sup> Fonte: J. PEREIRA, 2010, p. 108.

<sup>191</sup> Disponível em: <[www.la-croix.com/Religion/Islam/](http://www.la-croix.com/Religion/Islam/)> Acesso em: mar. 2020.



A arquitetura bizantina adota o plano central para os principais edifícios eclesiásticos, incorporando de modo secundário um eixo longitudinal, de modo a admitir uma interioridade pronunciada. Este centro arquitetônico associado ao tratamento superficial dado ao exterior e à articulação do interior sublinham este caráter.

Logo, o exterior das basílicas e das estruturas cúpulas bizantinas é concebido como um envoltório neutro, composto por paredes de alvenaria contínuas, enquanto internamente a decoração despoja as paredes de seu caráter estrutural e material por meio de um esquema iconográfico que faz do edifício a imagem do cosmos, com a cúpula representando o céu, e as estruturas inferiores a dimensão terrena.

Devido ao tratamento dado às superfícies internas, combinado às estratégias construtivas que favorecem a iluminação, os limites espaciais são “dissolvidos”, fazendo com que os elementos estruturais percam seu peso e resistência plástica. Dessa maneira, é gerada uma impressão de emanção da luz divina, que advém da cúpula celestial e se espalha no espaço centralizado abaixo, permitindo instituir que quanto mais alta uma imagem é colocada no ambiente arquitetônico, mais sagrada ela é avaliada. Esta “dissolução” dos limites espaciais se faz presente na Basílica de Santa Sofia, à medida que suas “[...] janelas cruzam, sob a cúpula, fachos de luz que representam a luz divina emanada da abóbada celestial se difundindo sobre o mundo dos homens” (BRANDÃO, 1999, p. 23).

A fim de demarcar a evidência desse recurso luminoso na conformação do espaço interno da Basílica, torna-se interessante estabelecer um contraponto com a estrutura do Panteão romano, mencionada anteriormente, pois ainda que sua cúpula de concreto, encimada por uma abertura zenital (óculo), defina um eixo vertical e centralizador, este também demonstra um processo de desmaterialização.

Ainda que a cúpula de Santa Sofia Basílica coroe o templo simbolizando o universo, como acontece no Panteão, essa Basílica demonstra uma particularidade em relação ao efeito luminoso que exhibe, pois o combina aos seus revestimentos de mármore e aos mosaicos. Nela, a iluminação natural interage com as superfícies e produz ambientes extremamente espiritualizados, expressando uma “[...] luminosidade quase palpável que comove os visitantes [...]” (FAZIO et al., 2011, p. 171)

Por meio de uma estrutura diáfana, este espaço demonstra uma atmosfera mística que envolve o edifício, “desmaterializando” o caráter tectônico de seus pilares e paredes, isto é,



eliminando a aparência de suporte, de modo a transportar o fiel para um mundo onde não valem as leis do reino físico e profano, mas as do sobrenatural e transcendente.

Quando o primeiro raio de luz brilhou, braços cor de rosa afastando as sombras escuras, saltando de arco em arco, todos os príncipes e pessoas cantavam a uma só voz suas canções de oração e louvor; parecia-lhes que os poderosos arcos foram colocados no céu. E acima de tudo se eleva no ar imensurável o grande elmo, que curvado como o céu radiante abraça a igreja. [...]. Dourado, o fluxo de raios brilhantes desce e atinge os olhos dos homens, de modo que eles mal suportam olhar. [...] Assim, pelos espaços da grande templovêm raios de luz, lançando nuvens de proteção, enchendo a mente de promessas, mostrando o caminho para o Deus vivo, [...] Quem quer que pusesse os pés neste lugar sagrado, viveria para sempre, e seus olhos se encheriam de lágrimas de alegria.<sup>192</sup> (PETERS, 2004, p. 99)

Diante desta correspondência entre a doutrina cristã e a relação espaço-luz, expressa pelo processo de “desmaterialização” da construção, torna-se evidente a pretensão tanto romana quanto bizantina por espaços mais espiritualizados, a qual é assimilada, mais tarde, a partir de uma reestruturação material, pelo estilo gótico.

O estilo românico, porém, ainda que intencione espiritualizar a matéria, os cristãos e o mundo terreno, não manifesta o mesmo processo de desmaterialização admitido pelo gótico, pois este último encara a luz como metáfora divina, associando-a ao conceito de transparência e transcendência, ditando seu gosto por planos mais leves em oposição às paredes maciças e às poucas aberturas do românico.<sup>193</sup>

[...] o processo de desmaterialização da arquitetura conclui o esforço abstrato de toda a arte medieval ao erigir, a partir do final do século XII, uma construção toda nervo, sem carne supérflua, sem massa inútil... que correspondia às necessidades da alma gótica. (BRANDÃO, 1999, p. 28)

Ao abordar o ideal de desmaterialização, propondo uma aproximação entre os modelos arquitetônicos romano e bizantino, torna-se notável que ambos atribuem diferentes relações com o espaço externo e a valorização que se faz do interior. No tocante a uma valorização do interior do espaço construído, Schulz, em seu livro *Architectura Occidental*, aponta um

---

<sup>192</sup> Cf. original: “When the first gleam of light, rosy-armed driving away the dark shadows, leapt from arch to arch, then all princes and people with one voice hymned their songs of prayer and praise; it seemed to them as if the mighty arches were set in heaven. And above all rises into the immeasurable air the great helmet, which bending over like the radiant heavens embraces the church. (...) The golden, stream of glittery rays pour down and strikes the eyes of men, so they can scarcely bear to look. (...) Thus through the spaces of the great church come rays of light, expelling clouds of care, filling the mind with promise, showing the way to the living God, (...) Whoever sets foot within this sacred place, would live there forever, and his eyes well with tears of joy”.

<sup>193</sup> Cf. Panofsky (1991, p. 23).



princípio de recolhimento, aludindo à importância adquirida pela representação do “caminho da salvação”, que remete à interpretação longitudinal das basílicas cristãs sugerida anteriormente: “O homem ocidental está, portanto, sempre a caminho, e sua forma espacial é o caminho [...]”<sup>194</sup> (SCHULZ, 1999, p. 76).

Na arquitetura cristã primitiva havia, em vez de, estruturas centralizadas em batistérios, mausoléus e capelas imperiais. Todas essas tentativas de organizações espaciais significativas ocorrem dentro do edifício. A arquitetura cristã primitiva parte do interior, em contraste com a arquitetura romana em que uma ordem absoluta era aplicada em todos os níveis ambientais. (SCHULZ, 1999, p. 75)

Por outro lado, ele caracteriza a concepção própria do mundo oriental como um todo estático e harmonioso que repousa sobre si mesmo. Dessa maneira, considerando a Redenção como um evento cósmico total, Schulz ressalta que “[...] o centro, o círculo e a cúpula tornaram-se formas espaciais primárias. Bizâncio sintetizou os antigos conceitos orientais de ordem cósmica e eterno retorno [...]”<sup>195</sup> (SCHULZ, 1999, p. 73).

Na busca por demarcar a influência que estas expressões desempenharam na definição do estilo românico, torna-se fundamental manter a abordagem de Schulz, para o qual a ideia de espaço espiritualizado não exige um tipo determinado de edifício. Ele defende que são encontradas plantas centrais, longitudinais e combinadas, que demonstram como a organização espacial do templo consiste em uma transformação de formas herdadas de outras tradições. Os antigos símbolos de centro e percurso estão presentes em todos os templos, mas com relação diferente.

A produção românica do espaço manifesta a mensagem religiosa desenvolvida no seu interior por meio de torres isoladas, unidas à fachada. Nesse sentido, o autor acredita que o partido das torres sineiras verticaliza a construção, pois, incorporadas ao edifício e flanqueadas à sua fachada, elas estabelecem uma articulação e apontam um percurso para a transcendência. Além disso, as torres representam para o homem medieval a segurança garantida pela existência do templo associada à noção de proteção contra os males mundanos.

---

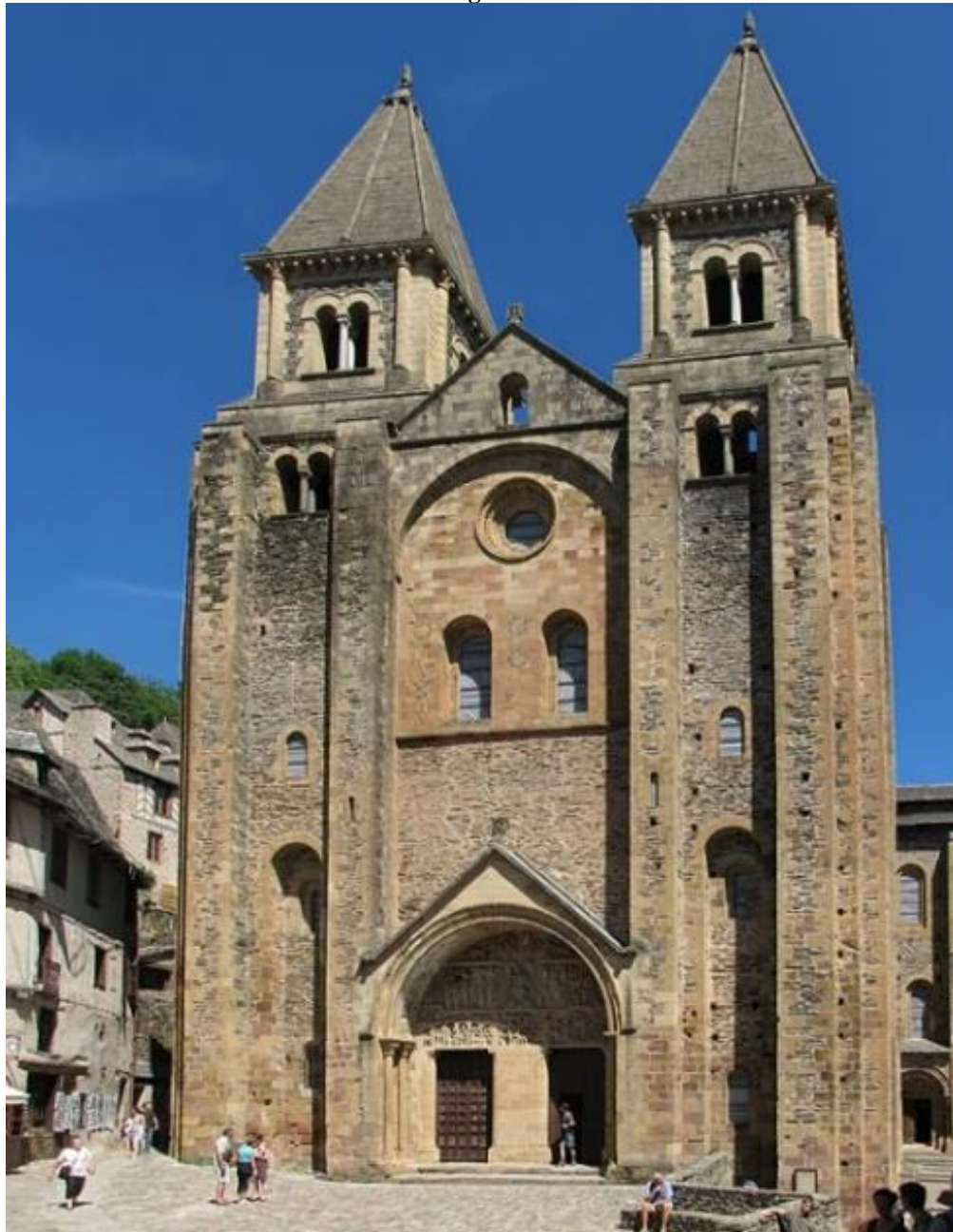
<sup>194</sup> Cf. original: “El hombre occidental está, pues, siempre en camino, y su forma espacial es el recorrido” [...].

<sup>195</sup> Cf. original: “[...] En cambio, en Oriente, la Redención es entendida como un acontecimiento cósmico total. El mundo es concebido como un todo estático y armonioso que reposa en si mismo ‘por los siglos de los siglos’. Y por consiguiente el centro, el círculo y la cúpula se convirtieron en formas espaciales primarias. Bizancio sintetizo los antiguos conceptos orientales de orden cósmico y de eterno retorno [...]”.



A introdução de torres, naves centrais excessivamente longas e estreitas e a articulação rítmica podem ser interpretadas como expressão mais ativa. Em geral, a igreja românica é caracterizada por uma certa redundância que acentua os significados especificados pelos elementos individuais.<sup>196</sup> (SCHULZ, 1999, p. 79)

Fig. 33



(Torres sineiras. Verticalização da construção. Abadia de Sainte-Foy. Conques, França -1130)<sup>197</sup>

<sup>196</sup>Cf. original: “La introducción de torres, de naves centrales excesivamente largas y angostas y de la articulación rítmica puede interpretarse como expresión más activa. En general, la iglesia románica se caracteriza por cierta redundancia que acentúa los significados concretados por los elementos individuales”.

<sup>197</sup>Disponível em: < [www.structurae.net/en/structures/sainte-foy-de-conques/](http://www.structurae.net/en/structures/sainte-foy-de-conques/)>. Acesso em: mar. 2021.



Fig. 34



(Torres sineiras. Verticalização da construção. Abadia de Sainte-Foy. Conques, França -1130)<sup>198</sup>

O encerramento do espaço interno românico reflete ainda a influência dos mosteiros na expressão arquitetônica da Alta Idade Média, uma vez que estes, em maioria, são instalados em zonas isoladas, configurando uma espécie de pequenos mundos autônomos e autossuficientes, voltados ao interior e cercados por muralhas.

O significado substancial da contribuição românica está no fato de não mais se falar em termos bidimensionais, mas de uma unidade de arcadas tridimensionais em si mesmas, englobando o espaço interior dentro de si. Por essa razão, o espaço e a volumetria do invólucro mural unem-se expressivamente de forma cada vez mais íntima. (ZEVI, 1996, p. 90)

Na evolução da arquitetura e da arte bizantina são traçados três períodos característicos, os quais incluem uma “idade de ouro”. O primeiro é propriamente uma continuação do paleocristão e tem seu momento mais representativo no reinado do Imperador Justiniano, momento no qual são empreendidas as mais famosas construções da arquitetura bizantina.

<sup>198</sup> Disponível em: < [www.structurae.net/en/structures/sainte-foy-de-conques/](http://www.structurae.net/en/structures/sainte-foy-de-conques/)>. Acesso em: mar. 2021.





A produção bizantina tem seu apogeu nesse período, pois as paredes de tijolo, embora revestidas exteriormente por lajes de pedra com relevos, têm sua simplicidade interior oculta com a policroma decoração de mosaico, mais tarde substituída pela pintura. Além disso, os suportes também recebem decoração, especialmente os capitéis das colunas, os quais são cobertos por motivos vegetais contínuos e uniformes.

A partir da luta iconoclasta na primeira metade do século VIII quebra-se a continuidade. Porém, ainda que durante a crise iconoclasta tenha se assistido ao confronto entre as duas estéticas religiosas: a latina, que reflete a representação do visível; e a oriental, que procura eliminá-la, com o restabelecimento do culto às imagens pelo Concílio de 842 passa-se a uma segunda “idade de ouro”, na qual há a fusão das formas romanas antigas com as orientais de Bizâncio, resultando numa estatuária de caráter ornamental que se revela hierática, isto é, sujeita aos parâmetros religiosos com acentuada majestade e rigidez.<sup>199</sup>

A terceira “idade de ouro” acontece após a tomada de Constantinopla e é marcada pela difusão das formas bizantinas até o Ocidente. A magnificência da decoração bizantina deriva dos elementos arquitetônicos esculpidos em pequena escala, apresentando variações entre baixos-relevos, capitéis decorados com motivos animalistas e vegetalistas, sarcófagos e dípticos minuciosamente trabalhados em marfim.

Em perfeito contraste com as pesadas formas arquitetônicas, os frisos, capitéis e pórtricos são cobertos por uma profusão de figuras humanas, que se alternam com as alegorias dos vícios e virtudes, representadas por animais fantásticos que são mais condizentes, no entanto, com a iconografia do Oriente Médio do que com a do Cristianismo: “Em Bizâncio e na sua arte oficial, operou-se uma dosagem matizada de tendências múltiplas do Império, onde vinham convergir Ocidente e Oriente, exigências governamentais e doutrinas teológicas” (HUYGHE, 1986, p. 233).

É certo que na Idade Média a arquitetura religiosa cristã será desenvolvida em toda a Europa, no entanto, Duret (1930) destaca dois períodos da arquitetura cristã: o primeiro reúne os estilos latino e merovíngio<sup>200</sup>, entre os séculos V e IX, e o segundo é o estilo carolíngio,

---

<sup>199</sup> O movimento iconoclasta (726-843 d.C.), em que foram proibidas e destruídas as imagens, devido ao perigo da idolatria, desfavoreceu a arte religiosa acentuando, ao mesmo tempo, os assuntos profanos. Mas o édito imperial, que proibia as imagens religiosas, gerou duas facções: os iconoclastas e os iconófilos, tendo estes últimos provocado “[...] uma renovação de interesse pela arte secular, não abrangida pela proscricção. Dá-se o retorno aos motivos tardo-clássicos” (JANSON, 1998, p. 225).

<sup>200</sup> A dinastia merovíngia se inicia no século V, a partir de um processo de expansão do reino Franco, e antecede a origem do Império Carolíngio, que atinge sua plenitude, mais tarde, sob a liderança de Carlos Magno. No



que aparece a partir do século IX, derivado do processo de unificação política e cultural característica do império de Carlos Magno, nomeado Renascimento Carolíngio.

Uma vez que “[...] o Renascimento Carolíngio pode ser considerado como a primeira fase - e sob certos aspectos, a mais importante - de uma fusão genuína da mentalidade céltico-germânica com o espírito do mundo mediterrâneo” (JANSON, 1998, p. 258-259), o estilo carolíngio reúne as experiências bárbaras, celtas, as tradições greco-romanas, o espírito do Cristianismo e a herança bizantina, exercendo ampla influência no estilo românico posterior.

De modo geral, a arte deste período demonstra uma comunhão entre elementos Clássicos e a espiritualidade emocional típica da Idade Média, visto que Carlos Magno procura acima de tudo retomar os valores artísticos Clássicos, incluindo a excelência que Roma havia alcançado na administração do estado, na literatura e das artes. Para tanto, o Imperador traz para sua corte os maiores intelectuais do Ocidente, funda escolas para educar os líderes governamentais, induz a cópia de antigos manuscritos e encora a produção arquitetônica, doando terras e dinheiro para a construção de templos e mosteiros.

As principais obras deste período não surgem, portanto, como produto natural, sendo marcada, sobretudo na primeira fase, ligada a Carlos Magno, pela aparência de uma “cultura em estufa” (SAUERLANDER 1970, p. 10), pois apresentam como característica uma fria cultura formalista, resultante de uma tentativa consciente de reproduzir a arquitetura romana, tomando emprestada a arquitetura cristã primitiva e a bizantina.

No entanto, pode ser apontada a falta de recursos para a pretensa reprodução dos modelos de edificação, o que implica a produção de obras “[...] um tanto grosseiras [...]”<sup>201</sup>, se comparadas aos modelos antigos. Isto acontece principalmente pela tentativa de resgatar a edificação monumental em alvenaria depois de 500 anos de uso desta técnica construtiva, rompendo com o rigor implícito em um processo de “réplica”.

Logo, de maneira profundamente reinterpretada, o estilo carolíngio apresenta traços próprios que garantem monumentalidade aos edifícios, e apesar de contar atualmente apenas com resquícios de algumas basílicas e de templos de planta não basilical, caracteriza-se pela

---

período merovíngio, a arquitetura não reflete mais o desejo de construir edifícios grandes e robustos, o que contrasta com a antiguidade romana. Contudo, nenhum monumento arquitetônico verdadeiramente merovíngio sobreviveu até hoje. Grandes templos, mosteiros e edifícios civis foram todos substituídos por monumentos maiores e estilos românico e gótico mais recentes.

<sup>201</sup> Cf. Fazio et al. (2011, p. 200).



produção de modelos e de arquétipos de conteúdo religioso, apresentando a multiplicação de altares e criptas para o culto de relíquias, pinturas murais e baixos relevos.

Fig. 35



(Escultura carolíngia. Baixo relevo em marfim. Aparição de Cristo a seus apóstolos – 850)<sup>202</sup>

Ainda que a designada “primeira arte românica meridional” tenha se desenvolvido no Sul da Europa Ocidental, propriamente no século X e início do século XI, com múltiplos exemplares na Itália e na Catalunha, enquadra-se no período carolíngio de produção artística, e, portanto, apresenta influências diretas deste estilo, seja pelo emprego de grossas paredes, seja pela presença de arcos ornamentais ritmicamente dispostos, conhecidos como “banda lombarda” ou arcadas cegas, demonstrando, acima de tudo, uma decoração sóbria e constante.<sup>203</sup>

Maciços e atarracados na sua maioria, esses edifícios são construídos com uma curiosa armação de blocos de pedra irregulares, e, no exterior, ornamentam-se com um friso de pequenos arcos cegos na parte inferior das cornijas. (ROPS, 1993, p. 403)

<sup>202</sup> Disponível em: <[www.metmuseum.org/art/collection/](http://www.metmuseum.org/art/collection/)>. Acesso em: mar. 2021.

<sup>203</sup> Conforme registrado por Focillon (1980), um dos principais referenciais teóricos implementados na confecção do presente texto, a expressão “primeira arte românica” é considerada, ao menos inicialmente, como artifício linguístico para tratar o estilo românico em suas conjunturas pictórica e escultórica que, embora subordinadas à edificação românica, contribuem à conformação do período no quadro da arte medieval, descrito a partir de uma “vigorosa lógica construtiva” (FOCILLON, 1980, p. 17).



Fig. 36



(Arcada cega ou “banda lombarda”. Fachada da Catedral de Speyer. Speyer, Alemanha – 1106)<sup>204</sup>

Segundo Puig I Cadafalch (1928, p. 4-5), esta “primeira arte românica” implica um prolongamento de um românico mediterrâneo original e criativo, baseado em um intercâmbio de artistas, modelos e obras entre a Catalunha e a Lombardia, que posteriormente teria se espalhado pela Europa Ocidental. Com efeito, a “primeira arte românica” seria como uma tradução latina da arte do Oriente.

Para além destes elementos incorporados à construção, há uma influência no que diz respeito ao traçado do plano arquitetônico, mais especificamente à elaboração de um corredor no prolongamento das naves laterais ao redor do santuário, para o qual se voltam capelas radiantes, espaço denominado mais tarde de deambulatório. Admitida como estratégia construtiva de maior importância no período românico, derivada da concepção carolíngia, modifica profundamente a planta-baixa românica, e, conseqüentemente, a composição de suas massas.

<sup>204</sup> Fonte: STALLEY, Roger. Early Medieval Architecture. Oxford University Press, 1999.



Fig. 37



(Adequação da planta ao programa. Deambulatório. Basílica de São Miguel, Hildesheim, Saxónia - 1030)<sup>205</sup>

Fig. 38



(Adequação da planta ao programa. Deambulatório. Basílica de São Miguel, Hildesheim, Saxónia - 1030)<sup>206</sup>

<sup>205</sup> Disponível em: <[www.structurae.net/en/structures/saint-michael-s-church](http://www.structurae.net/en/structures/saint-michael-s-church)>. Acesso em: mar. 2021.

<sup>206</sup> Disponível em: <[www.worldheritagegermany.com/cathedral-st-michaels](http://www.worldheritagegermany.com/cathedral-st-michaels)>. Acesso em: mar. 2021.



Distribuindo-se no plano radial, enquanto se funde às naves laterais do coro, o deambulatório pode ser definido como um corredor ao implicar um percurso que oriente a contemplação das relíquias locais, acomodando os peregrinos atrás do altar-mor. Enquanto estratégia construtiva caracteristicamente românica, o deambulatório responde à demanda do período por um espaço de recepção de relíquias, readequando a planta-baixa românica à medida que admite o partido de capelas radiantes, de modo a influenciar o estilo gótico posterior.<sup>207</sup>

A princípio, as antigas tipologias da basílica primitiva possuem paredes apoiadas em colunas unidas por uma platibanda horizontal, no entanto, em seguida, passam a apresentar um sistema de arcadas, as quais evoluem para uma configuração estrutural alternada de colunas e pilares retangulares que são a própria parede. O primeiro indício de uma evolução dos suportes é dado pela secção cruciforme destes fragmentos de parede, de modo que, com o passar do tempo, o bloco quadrangular decompõe-se de algum modo em quatro pilastras.

Segundo Focillon (1980, p. 33), a arquitetura carolíngia desempenha influência na substituição dos pilares cilíndricos e retangulares pelo elemento estrutural composto, transformando a concepção arquitetônica de um sistema mural, em que as forças são passivas, para um sistema funcional, em que cada membro especializado age com vista a uma função determinada.

Combinando a coluna com o pilar retangular ou cruciforme, o esquema estrutural medieval passa a se fundamentar em um tipo de suporte de profunda originalidade, e, por consequência, viabilizar uma arquitetura funcional, pois as partes não são independentes, mas sim especializadas, e cada uma, segundo seu papel, concorre para o trabalho de conjunto.

O complexo palaciano construído em Aachen, na Alemanha, reflete o desejo do Imperador de fazer renascer os ideais Clássicos da arquitetura, pois apresenta uma planta baseada no Palácio de Latrão, em Roma, e uma capela inspirada na Basílica de São Vital, em Ravena, na Itália. A referida capela, nomeada Capela Palatina (792-805), é definida como centro espiritual da Corte de Carlos Magno, e, portanto, o edifício monumental mais significativo do Renascimento Carolíngio, refletindo tanto a prática romana tardia quanto os aspectos construtivos de origem bizantina empregados em Ravena.<sup>208</sup>

---

<sup>207</sup> Cf. Focillon (1980, p. 33).

<sup>208</sup> Cf. Nota de Rodapé 155.



Os padrões romanos são identificados na Capela em maior grau e a partir da solidez das abóbadas, da construção de pilares fortes, de superfícies bem recortadas e capitéis estreitos, enquanto a influência bizantina está impressa na simplicidade geométrica e na clareza das unidades espaciais, que diferem do espaço menos específico do templo romano de Ravena.

As conexões entre a corte carolíngia e Constantinopla aparecem ainda nas escolhas planimétricas do período carolíngio que, comparáveis ao “quincunx” bizantino, refletem o arranjo de uma figura geométrica típica dos mosaicos de Bizâncio. Nesse sentido, o estilo carolíngio de justaposição foi transformado em novos esquemas e layouts que criaram uma estrutura monumental unificada. Naves laterais, transeptos duplos, criptas e galerias fornecem o cenário necessário para a riqueza e complexidade da cerimônia litúrgica.

A Capela de Aachen é um destes casos, pois está edificada sobre uma base poligonal constituída de nove vãos, sendo os cinco vãos centrais cobertos por cúpulas ou abóbadas de cruzaria e os quatro vãos externos rematados por abóbadas de berço. Logo, na forma de um prisma multifacetado, mais especificamente de um octógono, a Capela é composta por uma nave lateral e uma galeria no segundo piso, demonstrando uma simplificação da geometria complexa de seu modelo, a Basílica de São Vital. Além destes aspectos construtivos, o caráter significativo da Capela de Aachen para a elucidação do estilo carolíngio, e, conseqüentemente, para o mapeamento das principais contribuições carolíngias à arquitetura ocidental, se dá em função tanto do acréscimo da cabeceira ocidental quanto da incorporação de torres ao templo.

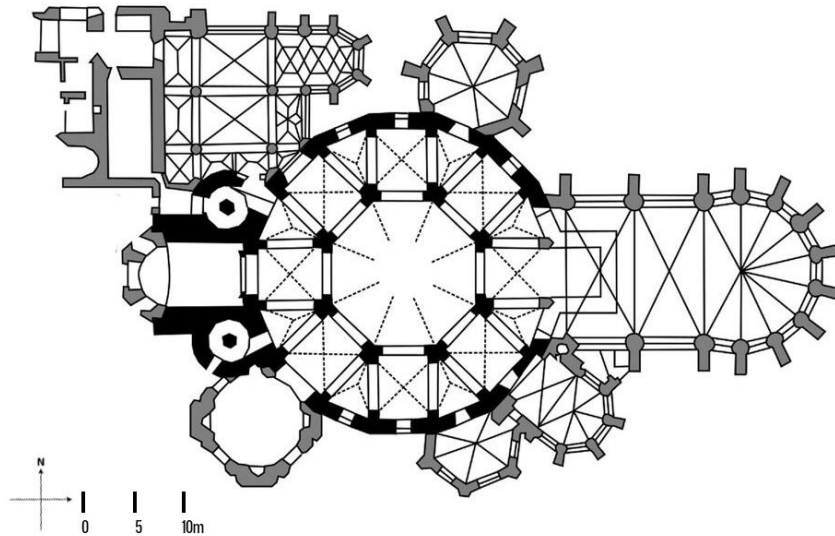
A característica mais notória dos edifícios carolíngios e românicos é a sua combinação de recinto maciço com uma direção marcante. Assim, pela primeira vez na história da arquitetura, a torre torna-se um elemento formal de primordial importância. É significativo que a torre tenha permanecido relevante; foi retomada em tempos mais recentes porque, obviamente, concretizou significados existenciais fundamentais<sup>209</sup>. (SCHULZ, 1999, p. 78)

---

<sup>209</sup> Cf. original: “La característica más notoria de los edificios carolingios y románicos es su combinación de recinto macizo con una fuerte dirección. Así, pues, por primera vez en la historia de la arquitectura, la torre se convierte en un elemento formal de primera importancia. Resulta significativo que la torre haya seguido teniendo vigencia; fue retomada en épocas más recientes porque, obviamente, concretaba significados existenciales fundamentales”.

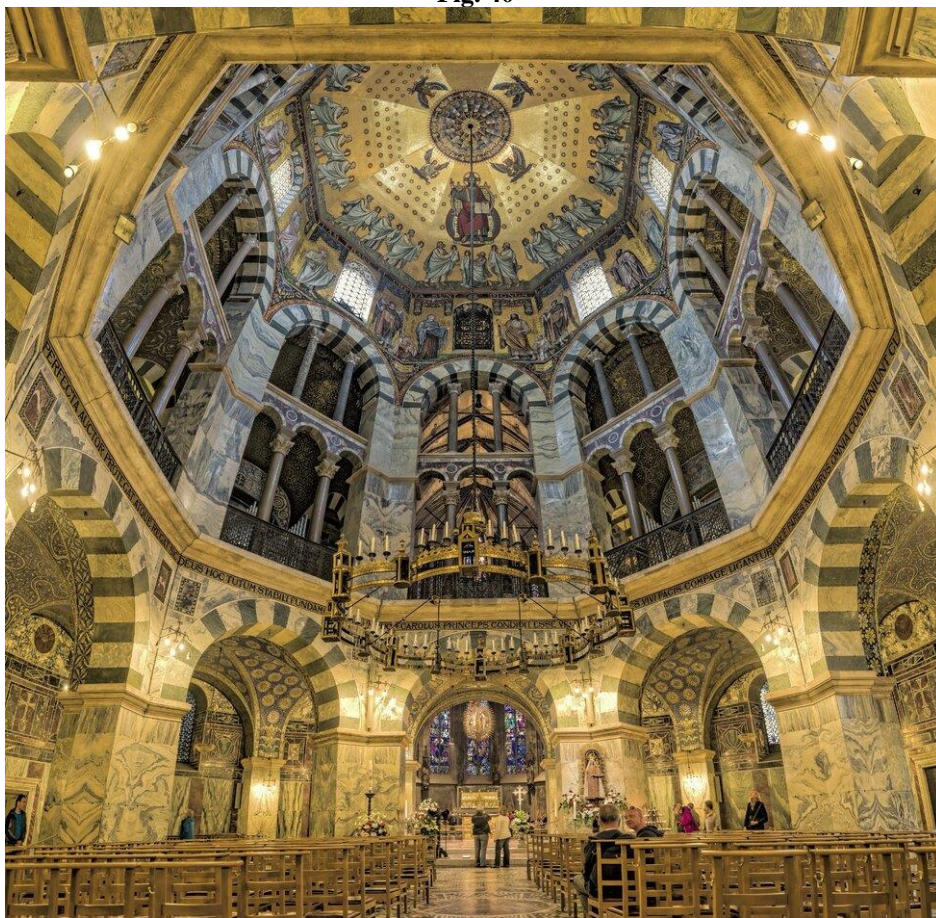


Fig. 39



(Planta de base poligonal. Nove vãos internos. Capela Palatina. Aachen, Alemanha - 805)<sup>210</sup>

Fig. 40



(Planta de base poligonal. Vãos internos. Capela Palatina. Aachen, Alemanha - 805)<sup>211</sup>

<sup>210</sup> Fonte: CARL, Alfred. Aachen and its Cathedral. Einhard Verlag, 2002.

<sup>211</sup> Fonte: CARL, Alfred. Aachen and its Cathedral. Einhard Verlag, 2002.





Diferentemente dos templos paleocristãos, que apresentavam campanários ou torres de sino independentes, quando as tinham, o período carolíngio passa a considerar uma fachada marcada por uma espécie de vestíbulo, nomeado “westwerk”<sup>212</sup>. Este elemento arquitetônico monumental, disposto em um eixo regular oposto à abside, desempenha o papel de torre acoplada à edificação, sendo definido por um hall de acesso e uma superestrutura com divisões nos pisos e torres, de modo a representar não apenas um aspecto de inovação em Aachen, mas sem dúvida o precedente para as construções medievais posteriores.

No Palácio de Aachen, ciclos seculares e representações alegóricas evidenciam o gosto bárbaro por materiais preciosos e as habilidades técnicas incorporadas pela arte carolíngia que, utilizada para adornar paredes e celebrar eventos passados, distancia-se da abordagem de sentimentos espirituais, voltando-se para um estilo Clássico e realista representação. A tendência de um estilo narrativo também influencia a pintura de parede e transforma os ciclos de afrescos em sermões pintados com a introdução de títulos e legendas instrutivos.

Particularmente o interior da Capela Palatina, embora revele uma simplicidade monumental do espaço central, porque composto por enormes pilares que sustentam a cúpula, demonstra esse princípio, exibindo uma opulência e um adensamento resultantes de uma combinação de forte espiritualidade, visível no esplendor imperial e acentuada por obras técnica e artisticamente executadas em bronze e ouro.

Em virtude desta resolução, o Cristianismo latino opta pelas imagens, recusando a arte não figurativa dos judeus e dos muçulmanos e a iconoclastia do Cristianismo grego e bizantino. Decisão que implica a inauguração de um certo antropomorfismo cristão medieval, pois as relações entre o homem e um Deus que lhe aparece passam a ser representadas com um aspecto humano, em um contraste fundamental entre a velhice e a juventude, a majestade e a paixão, a divindade e a humanidade.

Preservados os regionalismos e uma certa perda de continuidade estilística, é possível inferir que a Capela Palatina, em Aachen, apresenta derivações da arquitetura bizantina, propriamente da Basílica de São Vital, em Ravena, que por sua vez, reflete algumas das

---

<sup>212</sup> “Westwerk” é uma expressão alemã que corresponde à noção de “obra ocidental”, sendo definida como a seção monumental localizada na fachada ocidental de certos templos medievais. Esse elemento arquitetônico tem origem na arquitetura carolíngia, século IX, e persiste na arquitetura otomiana, século X, influenciando, conseqüentemente, a arquitetura religiosa românica, especialmente na Alemanha, a partir do século XI; cf. Fazio et al. (2011, p. 217).



tradições romanas que são interpretadas pelo estilo românico, e, portanto, amplamente difundidas pela Europa.

Fig. 41



(Complexidade compositiva expressa na fachada da Capela Palatina. Aachen, Alemanha - 805)<sup>213</sup>

Conforme são investigadas as plantas centrais, longitudinais e as plantas combinadas, é atestada uma transformação na organização espacial do templo cristão, em particular, na arquitetura românica, que revela profundas variações de estrutura e de partido, advindas de formas herdadas de outras tradições, denotando complexidade. Mais tarde, porém, manifestando uma estrutura mais complexa, é possível assegurar que os templos românicos desenvolveram características próprias, distanciando-se dos primeiros modelos basilicais, tanto externa quanto internamente: “[...] se tentarmos, com efeito, apreender os caracteres íntimos, por trás desta capa de arcaduras e de bandas, por trás do pequeno aparelho de pedras de alvenaria esquadrihadas a martelo, vemos que são mais complexos do que se poderia julgar à primeira vista. (FOCILLON, 1980, p. 46).

<sup>213</sup> Disponível em: <[www.icomos.org/en/mediatheque/monuments/](http://www.icomos.org/en/mediatheque/monuments/)>. Acesso em: mar. 2021.



A complexidade ponderada por Focillon permite reiterar a concepção de uma cultura própria, desempenhada pela Europa ocidental durante a Idade Média, posto que ao ajustar as influências mediterrânicas, orientais e bárbaras que recebe, forja um novo espírito. A partir desta perspectiva, torna-se possível contestar a condição de expressão passiva de uma sociedade, que geralmente é atribuída à arte desse tempo, pois, ainda que submetida à força moral da instituição urbana que se implementava e da instituição monástica que dominava, revela uma unidade de desígnios.<sup>214</sup>

Ainda de acordo com Focillon a própria noção cunhada pela História da Arte, na qual os edifícios românicos atuam como representações do homem medieval, deve ser contestada, pois à medida que traduzem um sistema social e uma atividade intelectual, “[...] não são os documentos complementares da sua história: está neles todo inteiro” (FOCILLON, 1980, p. 16). Assim, seja pela força moral das instituições, urbana e monástica, seja pela audácia dos programas e pela riqueza dos recursos, o românico expõe uma maturidade estilística que corresponde a uma maturidade histórica viabilizada pela referida unidade dos desígnios.

Paralelamente, a fim de superar o que se entende como um caráter redutor do conceito de “estilo”, o presente trabalho procura suscitar a noção de que os edifícios, principalmente o que se refere à arquitetura românica, não constituem apenas um conjunto de elementos que, coordenados entre si, conferem-lhe uma dada forma. Estes são também, e muito, o resultado de combinações conceituais ou ainda de conjunturas históricas, econômicas, políticas, sociais e religiosas específicas.

Logo, mais do que história das formas, a arquitetura tem de ser entendida como história dos significados, o que pressupõe uma compreensão desta disciplina para além de simplesmente qualquer atividade construtiva, mas por outro lado, como uma forma de pensar

---

<sup>214</sup> Nesse ponto, convém ressaltar que esta Dissertação estabelece um contraponto entre as diferentes aplicações do termo “desígnio”, aludindo a uma relação de superação dos “desígnios divinos” pela estética, de modo a reforçar, mesmo que lateralmente, a argumentação da pretensa tese a ser defendida. Logo, a expressão “desígnio divino” é utilizada inicialmente, a fim de demarcar a concepção teológica de Agostinho, a qual submete a capacidade humana de raciocínio e representação à vontade divina e, portanto, às condições de conversão e purificação apresentadas pelo fiel cristão. No entanto, no capítulo “Estilo românico”, o termo “desígnio” passa a ser considerado em totalidade, após a colocação favorável de Focillon (1980, p. 16) acerca da capacidade de síntese e maturidade do estilo, pois a partir daqui o presente trabalho visa suscitar o potencial estético artístico desse estilo medieval, evidenciando sua autonomia diante do discurso teológico. A construção dessa lógica se vale da tese doutoral de Cláudia da Conceição Garcia (2009) que, embora aborde, fundamentalmente, a qualificação estética do desenho enquanto desígnio, suscitando a possibilidade de o desenho engendrar o significado de obra de arte, expressa a noção de superação dos “desígnios divinos” a partir do Renascimento; cf. Garcia (2009, p.127).



a construção, de intensificar o edifício, de carregá-lo de significado. Diante de a história da arquitetura que insiste em se encerrar no componente formal do objeto arquitetônico, este trabalho suscita uma mudança de ênfase, embora não negue a dimensão artística da disciplina.

O que se propõe é compreender a leitura arquitetônica como fato formal, mas também alcançar uma interpretação madura, envolvendo fatos arquitetônicos, isto é, as situações que o objeto é capaz de articular. Dessa maneira, este trabalho se apropria de um discurso sobre a produção românica, a fim de demonstrar a arquitetura enquanto fenômeno cultural, artístico e tecnológico.

A criação de grupos regionais, reunidos sob o título de “românico”, com efeito, resulta de estabilizações de diferentes soluções técnicas, formais e funcionais dominantes e, por extensão, de diferentes sentidos. Por isso, é resguardada aqui a grandeza do estilo românico oferecida pelos arquitetos às obras arquitetônicas com qualidade estética, pois, na medida em que parecem reduzir a obra arquitetônica às amarras das concepções teológicas, eles criam estilos que guardam uma forma estética capaz de superar as próprias pretensiosas amarras, permitindo compreender que até mesmo a simplificação da arquitetura românica possui grandeza estética.

### **CAPÍTULO III**

#### **O caráter metodológico da imagem medieval**

Para além dos fundamentos estruturais apresentados, a produção medieval permite uma leitura do período românico, situando-o em um espaço geográfico-temporal específico, testemunhando seu hibridismo cultural, sobretudo por meio do sistema visual que produz. Contudo, tanto a elaboração quanto a interpretação de seus ícones são mediadas pela cristandade ocidental que, apoiada em um projeto ideológico unificador, determina a maneira como as imagens ganham corpo na Idade Média.

Se se considerar “[...] de um lado a universalidade cristã; de outro, o *locus* particular, a igreja paroquial, o lugar de peregrinação, a cidade que se dedica ao seu santo patrono e ao culto de suas imagens [...]” (SCHMITT, 2007, p. 20), faz-se evidente a formação de uma



cultura visual que não apenas responde às circunstâncias pré-formatadas pela Igreja, mas conforma uma estética medieval própria.

Apesar de admitirem possíveis variações no que diz respeito à sua recepção pelos indivíduos, os ícones incutem certos códigos que acabam por gerar um imaginário social consistente, tornando-se artifícios de compreensão estética e, portanto, fundamentais ao desenvolvimento do presente trabalho.

Por um lado, há certamente uma preocupação estética: com o brilho e a riqueza da obra – duas faces de uma mesma moeda. Mas também há, de outro lado, a preocupação que esse objeto admirado não seja em vão, que ele tenha uma função e que a desempenhe bem. E essa função, a mais nobre de todas (à altura da nobre obra), seria a de elevação do espectador até a realidade imaterial, ao mundo divino. (J. PEREIRA, 2010, p. 2-3)

Em função de um panorama artístico, próprio da cristandade ocidental, o medievalista francês Jean-Claude Schmitt elabora um ensaio sobre a cultura visual medieval, intencionando reforçar a necessidade de “[...] analisar a arte em sua especificidade e em sua relação dinâmica com a sociedade que a produziu” (SCHMITT, 2007, p. 33). Para tanto, o autor se ocupa da concepção medieval de imagem, ainda que a produção, difusão e o culto das imagens aconteçam após a consolidação da escrita bíblica, e, portanto, tenham se afirmado lentamente como práticas culturais legítimas. Schmitt (2007) esclarece que, em um primeiro momento, tanto a palavra dos pregadores quanto os livros não “atingiam” os fiéis em maioria, como pretendia a Igreja, favorecendo a difusão posterior dos ícones no culto e na devoção.<sup>215</sup>

De acordo com a definição elaborada por Schmitt, a imagem pode ser designada como “[...] a representação visível de alguma coisa ou de um ser real ou imaginário [...]”, operando no que concerne “[...] ao domínio do imaterial, e mais precisamente da imaginação [...]” (SCHMITT, 2007, p. 12), de modo a ressaltar um aspecto mais amplo da materialidade. Nesse sentido, o autor estabelece ainda uma relação de progressão entre imagem, imaginação e imaginário, abordando como eram entendidas as *imagos*, uma vez que a expressão latina medieval *imago* compreende uma variedade de significados. Apesar de manterem naturezas

---

<sup>215</sup> Jean-Claude Schmitt (1946 -), um dos principais historiadores da iconografia medieval, sob influência de Hans Belting (1935-), concentra-se no conteúdo que compõe as imagens, defendendo que uma imagem é repleta de significados culturais, composta de crenças, medos e sentimentos da época de sua produção. A imagem a partir da visão destes autores transcende seu valor estético, o que influenciou fortemente o afastamento dos historiadores das questões técnicas das representações artísticas, direcionando o olhar para a análise social das obras de arte; cf. Belting (2011).



diferentes, seus significados são reunidos sob o mesmo conceito, incluindo o homem, sua sociedade, sonhos, imagens mentais, pensamento figurativo, narrativas e imagens devocionais.

Ao delinear a conduta das imagens no período, este autor atesta um projeto cristão para a conformação das imagens de Deus, de Maria e dos santos na sociedade, admitindo uma via didática e pedagógica para o ensino do reto caminho a ser seguido pela humanidade, dada a noção de que a “[...] imagem medieval se impõe como uma aparição, entra no visível, torna-se sensível” (SCHMITT, 2007, p. 16).

[...] olhar as santas imagens não era somente uma operação dos sentidos (*sensus*), mas um ato de *imaginatio*, do qual se esperava que pudesse transformar a carne e, mais ainda, a alma dos seres. Da imagem ao espectador, não havia solução de continuidade, como se um fluido corresse de um para o outro, por meio da imaginação, para retornar em direção a imagem e por sua vez transformá-la. (SCHMITT, 2007, p. 368)

A partir desta noção de não continuidade, torna-se possível depreender que, ao invés de querer “representar”, a imagem medieval pretende “corporificar”. Ultrapassando a noção de representação medieval, a qual admite uma evocação mimética e, portanto, torna presente uma ausência, Schmitt aborda a imagem medieval com um tipo de corporificação real do retratado, considerada presença material do divino. Cabe ressaltar, aqui, que este tipo de argumento se justifica, na mente do fiel, em função das próprias bases teológicas que fundamentam a fé cristã: Cristo é Verbo encarnado do Deus Pai.

Ao admitir que a imagem, que é corpo de um mundo intangível, afeta o mundo físico, Schmitt passa a analisar a imagem medieval enquanto um fenômeno social específico, o qual envolve uma recepção imagética muito distinta da nossa. Segundo este autor, o poder que os ícones possuem e a relação de sua recepção pelas pessoas que entram em contato com eles leva à concepção do conceito de imagem-corpo, o qual pressupõe o fato das imagens gerarem reações.

Algumas imagens eram consideradas como ‘pessoas’, não como a imagem de São Tiago, mas como o próprio São Tiago. Tais imagens não eram vistas como inertes, aos fiéis que se dirigiam a elas pareciam responder fazendo um sinal com os olhos ou com a cabeça, chorando, sangrando, as vezes até falando. Proponho chamá-las de ‘imagem-corpo’. Nem todas as imagens estavam assim dotadas de uma aparência de corporeidade, de vida e de poder milagroso. Mas não se podia prejulgar a capacidade de alguma delas tornar-se imagem-corpo, pois tudo era função das expectativas que a imagem era



capaz de satisfazer e dos interesses econômicos, políticos, dinásticos [...].  
(SCHMITT, 2007, p. 599)

Ao considerar a referida instância imaterial dos objetos concretos, o papel da iconografia medieval em corporificar ideias transcendentais é assinalado, uma vez que materializa conceitos abstratos e religiosos, conferindo concretude para a liturgia, assim como pronunciado pelo teólogo John Scotus Eriugena (800-877)<sup>216</sup>, que assimila os objetos como portadores de significados imateriais: “Creio que não haja nenhuma coisa visível e corporal que não signifique algo de incorpóreo e de inteligível”<sup>217</sup> (ERIUGENA, apud ECO, 1989, p. 80).

Em certa medida, a valorização dos conteúdos simbólicos, assim como a necessidade de se estruturar uma linguagem para iletrados, é admitida apenas com o Renascimento Carolíngio<sup>218</sup>, a partir do qual as representações iconográficas do mundo sagrado cristão passam a suscitar uma problemática acerca da possibilidade de tradução de propriedades divinas na matéria. Essa temática justifica disputas iconoclastas, travadas no seio da Igreja, em função da uma diferenciação entre “*eikon*” e “*eidolon*”<sup>219, 220</sup>.

Certos Pensadores da Igreja, como o monge João Damasceno (675-749) e Hugo de San Victor (1096-1141), saem em defesa do uso das imagens e de sua função pedagógica no

---

<sup>216</sup> Teólogo irlandês, filósofo neoplatônico e poeta do século IX, John Scotus Eriugena alcança reconhecimento a partir de suas traduções da obra de Pseudo-Dionysius e por meio de um de seus principais trabalhos, *De divisione naturae* (860), obra que sintetiza as realizações filosóficas de quinze séculos. Em relação à representação da imaterialidade divina, Eriugena perpassa a condição criadora de Deus e assegura que as criaturas existem porque participam da natureza divina, posto que fora dela nada existe, e, por isso, acredita que as causas primordiais subsistem na sabedoria divina e tornam-se aparentes por meio da criatura, posto que a unidade invisível só pode ser contemplada indiretamente, por meio de aparições.

<sup>217</sup> Cf. original: “nihil enim visibilium rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet”

<sup>218</sup> Cf. Upjohn; Wtngert; Malher (1965, p. 104-131).

<sup>219</sup> Na *República* de Platão, a imagem, “*eidolon*”, possui um caráter dúbio, sobretudo porque possui ao mesmo tempo um caráter positivo, presente na imagem socrática da justiça, e um caráter negativo, ilustrado pela possibilidade de a imagem enganar os homens quando produzidas pelos poetas com a intenção de ludibriar os outros, a perspectiva de um desenho, por exemplo. Enquanto a imagem carrega este caráter dúbio, o símile, “*eikon*”, desempenha na *República* um papel filosófico central na medida em que é o tipo de imagem que Sócrates mais utiliza para falar dos aspectos envolvidos na formação da constituição da alma. Este é o tipo de imagem que deve ser mostrado aos jovens, quando o que se tem como paradigma são as formas das chamadas virtudes (*República* III, 401b), é usado também para explicar o “Bem”, pelo símile do “sol” (*República* VI, 506b), ou ainda o movimento da alma em direção a este “Bem”, no símile dos prisioneiros (*República* VII, 515a).

<sup>220</sup> Em resposta às disputas iconoclastas, Schmitt menciona uma distinta capacidade atribuída aos chamados “iniciados no espírito”, posto que estes não estariam ameaçados ao contemplar a beleza das representações, em oposição aos incultos, para os quais a obra de arte deveria conter inscrições, “*Tituli*”, a fim de direcionar sua adoração; cf. Schmitt (2007, p. 368).



culto cristão ao declararem que as imagens refletem a luz divina e atuam como mediadoras entre o universo celeste e nossa percepção do mundo.<sup>221</sup>

Ambos corroboram com uma atitude hedonista diante dos prazeres anunciados pelas coisas belas do mundo, uma vez que são consideradas obras de Deus. Logo, admitindo um processo anagógico<sup>222</sup>, esses pensadores ressaltam o papel dos ícones no direcionamento do homem para o alcance do mundo inteligível, embora reconheçam a incapacidade de apreensão da essência invisível do sagrado.

É nesse sentido que, no século VIII, o monge João Damasceno redige seu “Discurso Apologético”, em resposta à proibição do culto aos ícones, decretada pelo Imperador bizantino Leão III. Inspirado pelo neoplatonismo e em Santo Agostinho, o Discurso de Damasceno explicita o modo como a matéria se torna Verbo, justificando a tradução de Deus em imagens, dada a representação, por parte do artista, dos reflexos do inefável na matéria e a permissão, do próprio Deus, face às limitações do intelecto do homem e sua incapacidade de reconhecer o invisível sagrado no mundo.<sup>223</sup>

Apesar de abordar uma perda na transposição entre os planos “multi” e “bi” dimensionais, isto é, a incompletude na aproximação com o modelo, o Discurso Apologético se coloca favorável à semelhança que “[...] revela e torna manifesto aquilo que está oculto

---

<sup>221</sup> Considerado o último dos grandes Padres da Igreja, o monge João Damasceno (675-749) é o teólogo mais importante entre aqueles que formularam uma doutrina das imagens, pois é o primeiro a propor uma verdadeira síntese da teologia do ícone. A especificação do conceito de imagem é uma de suas principais contribuições, pois a partir dela evidencia a matéria como algo de positivo e necessário à salvação, contrariando a noção de que a materialidade dos ícones é uma profanação da imagem divina. Nesse sentido, a matéria é fundamentalmente boa porque é criação de Deus, logo, recusar a imagem humana de Cristo significa, para João Damasceno, pôr em discussão a encarnação. Apesar de não considerar a imagem inteiramente semelhante ao arquétipo, ele a entende enquanto reprodução e reconhece uma gradação de imagens dentro do cristianismo, pois após a imagem consubstancial, que somente no Filho é realizada, as demais são exemplares de todas as coisas que estão em Deus. Assim, o ícone seria um tipo de representação específica, que para além de funções didáticas e características estéticas, é testemunho do dogma da encarnação de Deus, base da própria fé cristã. Igualmente, Hugo de San Victor (1096-1141) sai em defesa do uso das imagens e de sua função pedagógica no culto cristão, acreditando que as palavras apresentavam mais que apenas um sentido literal, mas também sentido histórico, alegórico, tropológico. A partir de sua postura fica claro que o mundo medieval é fundamentado em signos e que há uma necessidade de compreender os indícios da vontade divina pela imagem. Portanto, ele coloca que a Escritura não se limita a uma sucessão de histórias curtas, de proposições, de ensinamentos; mas mantém uma estrutura que deve ser conformada.

<sup>222</sup> Define-se “anagogia” como êxtase místico, ou arrebatamento da alma na contemplação das coisas divinas. Fonte: ANAGOGIA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <[www.dicio.com.br/anagogia/](http://www.dicio.com.br/anagogia/)>. Acesso em: mar. 2021.

<sup>223</sup> Cf. Damasceno (2004, p. 28).





[...]” (DAMASCENO, 2004, p. 39), contribuindo para um ineditismo no imaginário de então, devido a sua maneira de ver e considerar forma e matéria.

Mas quando vês o incorpóreo feito homem por tua causa, então fabricas uma forma humana que se lhe pareça em alto relevo. Igualmente, quando o invisível é tornado visível na carne, então fabricas uma imagem de visível semelhança. Quando vires ao incorpóreo, indeterminado e imponderável na grandeza de sua própria natureza, com a forma de Deus, tomando a forma de um humano, tu então desenhas Seu corpo, definindo-o de acordo com suas dimensões, linhas e caracteres e, então, na *pínax* gravas Sua imagem e a expões para que seja contemplada e conhecida. (DAMASCENO, 2004, p. 31-32)

Desde os primeiros tempos do Cristianismo, e segundo a postura do monge, as imagens medievais, perpassando a escultura e a pintura, encontram-se entre o homem e o divino, destinadas a presentificar as realidades invisíveis que transcendem a realidade dos olhos. Este assentimento em relação à função de contemplação de um mundo imaterial, atingido por intermediação visual, é manifestado também pelo medievalista Jérôme Baschet ao desenvolver o conceito de “imagem-objeto”.

Segundo Baschet a imagem neste aspecto é incorporada ao domínio material e se distancia da condição de contemplação passiva, pois, na posição de instrumento de difusão dos cultos, é manipulada e incorporada na prática social. A partir desta noção, o medievalista ressalta a impossibilidade de dissociar a “imagem-objeto” das questões materiais, pois à medida que esta ultrapassa os limites da própria representação, demonstra uma relação entre imagem e suporte, sendo funcional em sua essência.

Dando lugar a usos, manipulações, ritos; um objeto que se esconde e se revela, que se veste e se despe, que às vezes se beija ou se come [...]; um objeto que demanda orações, respondendo às vezes por gestos ou pela emissão de humores [...], reclamando também dons materiais. (BASCHET, 1996, p. 8.)

Devido ao fato de a iconografia não ser considerada uma imagem por si mesma, ela é encarada como um vetor físico de ideias intangíveis que precisa ser compreendida segundo sua posição espacial dentro do sistema construtivo, sujeitando-se inteiramente à teologia. Nesse sentido, a arquitetura enquanto edifício e, portanto, suporte, associa-se à iconografia enquanto elemento visual e a toda espacialidade cósmica, evidenciando a intercambialidade existente entre os elementos que compõem um templo e o divino.



Se se considerar que durante o medievo, o material e o visual trabalham um em favor do outro, torna-se importante ressaltar que a igreja medieval funciona por meio de uma união de sistemas e sentidos, afastando a noção de um local onde se frequenta de modo passivo, repleto de imagens contemplativas. No espaço religioso medieval, os elementos se completam, de modo que a imagem, a matéria, são, concomitantemente, visibilidade e sensação do divino.

Ao viabilizar a organização e a integração de um conjunto de bens dentro de uma estética que corresponde às necessidades estruturais e ainda envolver os ideais de beleza que alcancem uma realidade terrena do mundo celeste, a arquitetura ultrapassa o sentido vernacular, para atingir o sentido sagrado, envolvendo conceitos litúrgicos e a noção de um cosmo idealizado, para adquirir, ela própria, o conceito de *imago mundi*, no sentido de que não é mera representação, mas também essência.

O que se pretende aqui é aludir ao domínio estético visando superar a imagem mental usualmente posta, pois este trabalho acredita que estudos historiográficos ainda carecem de uma percepção ampliada da imagem que não a reduza ao campo da ilustração, mas a perceba enquanto documentação orgânica, mutável e sensível. Logo, a interpretação do ícone medieval não pressupõe uma admiração contemplativa, mas requer que a relação entre seu significado e seu domínio material se concretize por variados fatores, como materialidade, conteúdo, estética, disposição espacial e público-alvo. Assim, cabe ressaltar que embora o ornamento não se integre à narrativa principal e implique simples contemplação ele deve ser admitido como parte do conteúdo por agregar à profusão de possibilidades de atenção pelo observador.

Os edifícios medievais buscam conduzir o fiel à percepção de sua própria identidade divina, tornar explícito na forma, nos objetos de culto e na ornamentação, o discernimento revelador obtido por meio do sistema visual sagrado, como no caso da geometria presente nos planos octogonais dos templos cristãos, a qual faz referência à simbologia do infinito celestial. Nesse sentido, o entendimento da iconografia medieval enquanto depositária de princípios cristãos e direcionada ao ensinamento da doutrina à massa de iletrados, por meio da transmissão de mensagens pelas imagens, precisa ser problematizado.

Argumentos em defesa de fins puramente pedagógicos do ícone medieval são, em sua maioria, fundamentados nas concepções apresentadas pelo historiador de arte francês Émile



Mâle (1862-1954), cuja dedicação se volta à aproximação da imagem medieval com hieróglifos, buscando interpretações assertivas.<sup>224</sup>

[...] a Igreja adotou a história da Queda dos Ídolos que, como muitas lendas apócrifas, nasceu do desejo de justificar um texto profético e autorizou os artistas a representá-lo. O século XIII deu à lenda uma forma abreviada, quase hieroglífica. Não há cidade, nem templo, nem sacerdotes...duas estátuas caindo de seus pedestais e se partindo em duas são suficientes para relembrar o milagre.<sup>225</sup> (MÂLE, 1986, p. 220-221)

Contrariando este ponto de vista, este capítulo se dedica à dissociação da submissão das imagens mentais ao texto, de modo a encará-las enquanto linguagem madura, que contém sua própria complexidade, especialmente no caso da produção românica, quase sempre subjugada pelo ensino da historiografia da arte. Dessa maneira, este capítulo corrobora com a lógica exposta por Baschet, de que há uma superação, pela imagem, dos limites do código linguístico escrito, o qual permite apenas uma decodificação correta.<sup>226</sup>

[...] o limite entre a iconografia e a pura ornamentalidade não se pode estabelecer rigidamente. [...] Em particular, devemos evitar os dois extremos: seja limitar a análise desses elementos (animais, vegetais, geométricos) à decodificação de um significado simbólico determinado em virtude de um código supostamente fixo; seja eliminar qualquer perspectiva semântica sob o pretexto de que está no registro de ornamental<sup>227</sup>. (BASCHET, 1996, p. 107)

Em todo ícone há um conteúdo, uma narrativa, ainda que não explícita, carregada de função social, que Baschet acredita ultrapassar o conteúdo religioso aparente. É nesse sentido que ele destaca a materialidade e a funcionalidade da imagem durante o medieval, superando a análise iconográfica formalista e condenando, por sua vez, a redução das imagens tão somente ao sentido didático.

---

<sup>224</sup> Cf. Mâle (1910, p. 220).

<sup>225</sup> Cf. original: “[...] The Church adopted the story of the Fall of the Idols, which like many apocryphal legends, grew out of a desire to justify a prophetic text, and it authorized the artists to represent it... The thirteenth century gave an abridged, almost hieroglyphic form to the legend. There are neither town, temple nor priests...two statues falling from their pedestals and breaking in two suffice to recall the miracle”.

<sup>226</sup> Cf. Baschet (2008, p. 252).

<sup>227</sup> Cf. Original: “[...] La limite entre iconographique et ornamentalité pure ne peut être établie de façon rigide. [...] On devra en particulier se garder des deux extrêmes soit limiter l'analyse de ces éléments animauxvégétaux géométriques au décodage un sens symbolique déterminé en vertu un code supposé fixe soit éliminer toute perspective sémantique sousprétexte onest dans le registre deornamental”.



Por outro lado, Baschet reflete acerca de uma pedagogia dos sentidos, pois acredita que “[...] para um homem que via, ao longo de toda a sua vida, menos imagens do que as que vemos em um único dia” (BASCHET, 2006, p. 522), a narrativa visual adquire, principalmente na Alta Idade Média, um caráter identitário, de evento ou de fenômeno não trivial.

O Papa Gregório Magno (540-604), por sua vez, não se referia às imagens apenas por seu caráter didático, aplicadas à instrução de leigos e iletrados, mas também por despertar sentimentos de devoção nos fiéis, bem como auxiliar a memorização de fatos ligados às histórias sagradas. A aproximação da produção medieval à operação de educação dos iletrados justifica o estabelecimento de normativas na leitura da arte da época, desenvolvendo amplamente as formas plásticas e as práticas culturais que visam precisar sua significação e fundamentar sua legitimidade, mas esta produção não se limita ao caráter didático, pois as cenas representadas na composição do interior das Igrejas carregam valor contíguo e eterno.

Deixemos definitivamente este lugar-comum, e é então uma diversidade abundante, uma inventividade figurativa prodigiosa que nos é oferecida. Longe das suaves convenções da chamada arte religiosa, elas nunca deixam de surpreender o observador, mesmo quando este se torna mais familiarizado com as imagens medievais.<sup>228</sup> (BASCHET, 2008, p. 9-10)

A respeito disso, Schmitt (2007, p. 29) tece considerações semelhantes, pois defende a superação da noção de “bíblia dos iletrados”, evidenciando que o caráter de narração das imagens medievais é apenas uma das funções possíveis a esses objetos. O autor, indicando as relações entre a escrita e a imagem, sugere até mesmo a manifestação de caminhos de liberdade, por parte da imagem, pois, na medida em que se dá a reestruturação da cristandade ocidental, novas imagens foram ganhando espaço, como o crucifixo, Cristo e Maria, as estátuas de santos e suas relíquias.

É preciso ter em conta que embora este capítulo não se estruture em função de uma análise iconográfica pormenorizada, ele admite a materialidade como fonte historiográfica e se vale da representação medieval, perpassando sua relação com a arquitetura, a fim de

---

<sup>228</sup> Cf. original: “Congédions définitivement ce lieu commun, et c’est alors une diversité foisonnante, une prodigieuse inventivité figurative qui s’offrent à nous. Loin des conventions lénifiantes d’un art dit religieux, elles ne cessent de surprendre l’observateur, à mesure même qu’il acquiert davantage de familiarité avec les images médiévales”.



compreender a produção de uma cultura material subjugada à cristandade, e, apesar disso, comunicar a intenção estética românica.

Diante do caráter essencialmente religioso testemunhado pelo estilo românico, que fundamentado na Igreja e destinado aos fiéis cristãos marca a produção medieval, é incitada uma reflexão acerca da superação de um discurso reducionista, próprio de uma produção artística subjugada à religiosidade do Cristianismo.<sup>229</sup> E embora este texto não saia em defesa de um “prazer puramente estético”, ele coloca a intenção de ressaltar o potencial artístico do período, desconstruindo a premissa de obscuridade e, portanto, improdutividade da Idade Média, em função da riqueza presente em uma óptica voltada à “imagem da alma”.

O caráter transcendente guardado pelo imaginário medieval é defendido ainda pelo teólogo e crítico de arte, Armindo Trevisan (1933- ), para quem “[...] a arte cristã por excelência, a medieval, deixou de existir no momento em que uma óptica intrínseca ou vertical, ‘a partir da imagem da alma’, foi substituída por outra, ‘a partir da imagem óptica do olho’ [...]” (TREVISAN, 2003, p. 245).

Este autor resguarda a importância da produção medieval, dedicando-se a uma análise pormenorizada das imagens, no entanto, apesar de corroborar com Trevisan, em certa medida, admitindo uma perfeita adequação entre a concepção da forma e o contexto simbólico da representação medieval, o presente trabalho não assume inteiramente suas concepções, pois não tende à busca de significados, tão pouco à descoberta de diferentes níveis de significado da imagem enquanto um enigma, assim como proposto pela tradição panofskiana.<sup>230</sup>

Porém, com o intuito de ressaltar a referida relação entre forma e representação, um pequeno fragmento é retirado do livro de Luther Link (1933-2016) para demonstrar a imagem enquanto portadora de uma linguagem que extravasa o que, por vezes, não é dito de outra

---

<sup>229</sup> A intenção de superar o discurso reducionista que é construído acerca da produção medieval, principalmente românica, torna-se ainda mais pertinente se problematizada a percepção dos homens letrados, ou até mesmo dos não fiéis, que atualmente também percebem a grandeza estética das imagens.

<sup>230</sup> Erwin Panofsky (1892-1968) se dedica aos símbolos universalmente aceitos e compreendidos pela tradição da Igreja Romana, os chamados atributos, isto é, os elementos que identificam determinados personagens litúrgicos. Contudo, embora o presente trabalho reconheça a proposta panofskiana de valorização das imagens enquanto fonte histórica e a eficiência do método proposto por Panofsky para a análise de imagens que são produzidas dentro de um código específico, o que é o caso das imagens produzidas no medievo, sua metodologia tripartida (pré-iconografia; iconografia; iconologia) não será reproduzida, pois não se coloca em questão a interpretação da iconografia, nem mesmo a possibilidade de significados e a busca por uma compreensão alegórica adequada. Uma análise figurativa medieval que busque significado para todas as formas pode cair, sobretudo, em um profundo anacronismo ao não considerar que as formas no medievo não necessariamente estavam ligadas ao conteúdo narrativo ou à intenção de conteúdo que propõe Panofsky (1991, p. 54).



maneira. Link reconta sua experiência contemplativa diante de um capitel esculpido por volta do século XI, no pórtico do campanário de St. Benoît-sur-Loire, na França, no qual se figura uma cena de combate entre um anjo, com o rosto ligeiramente voltado para o alto, e o demônio, com o rosto voltado para baixo:

Para fotografar esse capitel, esperei até que o sol o banhasse. Às duas da tarde, o rosto do anjo estava iluminado pelo sol, mas como meu interesse concentrava-se mais no Diabo, continuei aguardando. Passadas várias horas, percebi que o sol nunca brilharia sobre o rosto do Diabo. O escultor dispôs suas feições em um ângulo que as deixa sempre na sombra. (LINK, 1998, p. 57)

Dito isso, torna-se evidente que a abordagem de um caráter metodológico da arte pretendida neste capítulo perpassa a função didática atribuída à imagem medieval e inaugurada no românico, referindo-se ao cunho metodológico da arte produzida no medievo enquanto um artifício de educação estética. Ao mesmo tempo, o conteúdo do capítulo ultrapassa essa leitura ao problematizar certa liberdade de apreensão das imagens, que conformadas em um suporte, são capazes de superar a função metodológica apresentada pela historiografia tradicional, de modo a contribuir com uma leitura não reducionista da estética medieval.



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO**

**PARTE III**  
**Percepção Estética da Arquitetura Românica**



## CAPÍTULO I

### Parâmetros estéticos segundo Heinrich Wölfflin

#### 1. Teoria estética moderna: Os “conceitos fundamentais” de Heinrich Wölfflin

Contemporâneo dos mais notáveis historiadores da arte do século XX (Alois Riegl, 1858-1905; Aby Warburg, 1866-1929; Erwin Panofsky, 1892-1968), Heinrich Wölfflin (1864 - 1945) estabelece uma teorização que sintetiza alguns dos precedentes apresentados até o momento. Em sua obra, *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, publicada no ano de 1915, ele elabora um sistema metodológico com esquemas polarizados voltados à compreensão da obra de arte.

A principal intenção deste teórico é construir uma História da Arte baseada nos traços formais comuns aos estilos de vários artistas de cada época, de modo a conquistar uma história objetiva e geral. Para tanto, ele adota o chamado método formalista, demonstrando princípios teóricos próprios da Escola de Viena de Historiografia da Arte<sup>231</sup>, cujos principais representantes, Burckhardt (1818 - 1897) e Riegl (1858-1905), compreendem a História da Arte como uma disciplina autônoma, apoiada em uma base “científica”, distante de julgamentos históricos a partir de questões de preferência estética e de gosto.

Da mesma maneira que os estudiosos ligados a essa corrente lógica, Wölfflin defende a História da Arte como uma disciplina com particularidades e não como um conhecimento acessório, subordinado às questões econômicas, políticas e linguísticas. Esta compreensão acerca da capacidade da História da Arte se justificar por si mesma, leva-o a deduzir certos fenômenos acerca da dinâmica do desenvolvimento histórico da arte, particularmente a defender uma transformação da arte de acordo com suas leis, ritmos e regras.<sup>232</sup>

A iniciativa do teórico de conceder sentido unitário a um conjunto de manifestações estéticas aparentemente singulares, e, além disso, aproximar artistas que tradicionalmente eram compreendidos como “gênios absolutos”, dotados de singularidades irreduzíveis, revela

---

<sup>231</sup> Cf. Barros (2012, p. 61-72).

<sup>232</sup> Sobre as origens do método dialético de Wölfflin; cf. Hart (1980).





que, em seu ponto de vista, o modo individual de expressão artística seria a manifestação particular de um conjunto de prescrições e regras.<sup>233</sup>

Ver e interpretar as obras de arte tal como correspondem a seu sentido original parece uma obrigação evidente; porém, a análise em si demonstrará que é mais fácil formular tal exigência do que cumpri-la. Continuamente sucumbimos à tentação de julgar de acordo com o gosto típico de nossa época e de interpretar antigas representações a partir de nossa maneira de entender a representação. (WÖLFFLIN, 1988, p. 83)

A despeito do caráter inovador que a história dos estilos, proposta pela Escola de Viena representaria no final do século XIX, bem como da grande difusão que encontraria, sobretudo na primeira metade do século XX, a orientação formalista de Wölfflin não se manteve isenta de críticas e retificações. Assim, apesar das articulações que apresenta, entre estilos e espíritos artísticos, diversos historiadores da arte o classificam como formalista simplista, alegando que Wölfflin retira as obras de seu contexto histórico.

Esta perspectiva de dissociação entre o domínio artístico e as demais conjunturas históricas não condiz com a premissa do presente trabalho que, em capítulos anteriores, evidenciou a importância de uma leitura contextualizada para a devida compreensão da produção de arte, especialmente da produção românica.

Contudo, este mesmo trabalho corrobora com a defesa elaborada por Argan (1909-1992), que encara tal formalismo como um método sem implicações negativas: “[...] Wölfflin procurou reduzir os sistemas de sinais representativos a algumas categorias fundamentais”, criando uma esquematização de “[...] constantes formais, nacionais ou étnicas” (ARGAN; FAGIOLO, 1992, p. 35).

Ao escrever um texto que integra descrição e análise de formas; representação e desenvolvimento estilístico, sua proposição se enquadra em um contexto exclusivo de

---

<sup>233</sup> Com o intuito de elucidar a amplitude e aplicabilidade da metodologia desenvolvida pelo teórico Heinrich Wölfflin, cabe evidenciar a pesquisa desenvolvida por Lúcio Costa (1902-1998), no ano de 1945, acerca das diferentes concepções arquitetônicas ao longo da história, cujas bases certamente foram fundamentadas na metodologia de Wölfflin. Ambos demonstram uma iniciativa de classificar a História da Arte em polos opostos e enquanto o historiador da arte elabora cinco pares opostos de análise formal, Costa determina como um recurso de teorização os conceitos antagônicos de “plástico-ideal” e “orgânico-funcional”, atribuindo formas puras geometricamente definidas ao primeiro conceito, e formas curvas que geram movimento a fim de caracterizar o segundo. A partir dessa polarização, Costa se refere às qualidades que uma arquitetura deve conter, contrapondo as noções de “verdadeira arquitetura”, associada à arquitetura moderna, e a “falsa arquitetura”, a qual remete à arquitetura modernista, estabelecendo um contexto mais valorativo do que argumentativo; cf. Costa; Xavier (2007, p. 129-160).



produção de arte, à medida que se define como um estudo atento às qualidades distintas fundamentais, próprias de um trabalho estético.<sup>234</sup>

Respeitada toda a ponderação crítica acerca do escopo da obra de Wölfflin, assim como qualquer possível limitação que essa metodologia categórica implique, seus critérios de interpretação da obra de arte serão admitidos como fundamento principal para a abordagem estética seguinte, sendo particularmente aplicados à interpretação da Basílica românica de Saint-Sernin. Logo, a fim de elaborar uma análise crítica, evitando um puro descritivismo do modelo românico, seus cinco pares de conceitos opostos devem ser considerados aspectos-chave, sendo eles: não-pictórico e pictórico; plano e profundidade; forma fechada e forma aberta; pluralidade e unidade; clareza e obscuridade.

- 1) Ao considerar as margens de um volume, o conceito não-pictórico previsto por Wölfflin visa isolar os objetos, tornando-os tangíveis. Contrariamente, o domínio pictórico é caracterizado pela produção de ritmo a partir de vistas alternadas, posto que atua em favor de uma sobreposição de motivos formais em detrimento da ordem.
- 2) O segundo par de conceitos, por sua vez, envolvendo as noções de plano e profundidade, referem-se, respectivamente, à justaposição de camadas planas, ordenadas em função de um todo formal e à desvalorização dos planos, para que o observador penetre a imagem, percorrendo-a, da frente até o fundo.
- 3) De acordo com a sequência de conceitos estabelecida pela referida metodologia, a forma fechada implica a demarcação de eixos verticais e horizontais, a fim de encerrar uma representação precisa e nítida. A forma aberta, no entanto, procura

---

<sup>234</sup> A proposta de Wölfflin abre a possibilidade de analisar também a forma de percepção de uma criação artística em um determinado momento histórico, uma vez que, para esse autor, a representação e percepção não seriam fenômenos isolados e independentes, mas processos em interação. Ainda que o argumento deste teórico acerca da História da Arte pressuponha que ela se articula com uma história da percepção, e que “[...] em cada novo estilo de visão cristaliza-se um novo conteúdo do mundo [...]” (WÖLFFLIN, 2004, p. 334), ele garante que ambas não coincidem, pois obedecem a temporalidades próprias. Assim como a História da Arte não coincidiria com a história política, econômica ou social, a história da visão não se ajustaria de maneira perfeita à história das formas; cf. Wölfflin (2004, p. 330).



dissimular essa nitidez, opondo-se à rigidez de evidentes contrastes, para a conquista de uma aparência ilimitada.

- 4) Embora o teórico da arte identifique o propósito de unicidade em qualquer estilo, ele associa a pluralidade ao intuito de alcançar a unidade mediante harmonia de partes autônomas, enquanto o conceito de unidade pressupõe a concentração de partes em um motivo, isto é, a subordinação dos elementos em função de um contexto.
- 5) A representação das coisas segundo se apresentam, isto é, a noção de nitidez formal, é própria do princípio de clareza relativa, o qual se contrapõe à impressão de esgotamento da imagem, à noção de compreensão total da obra, garantida pelo princípio de obscuridade.

A fim de demonstrar que o sistema de polaridades formais possui implicações no entendimento das diferenças estilísticas não apenas temporais, mas também entre regiões e nações, Wölfflin defende “[...] formas que têm vida e significado somente num solo específico e sob um céu específico[...]”. É estabelecida, portanto, uma relação de correspondência entre os pares de conceito, os estilos “clássico” e “barroco”, e ainda as nações Itália e Alemanha, respectivamente.

Para o autor, enquanto o sentido clássico expressa a racionalidade italiana, seu culto à clareza e às belas proporções, o temperamento germânico é visto como emocional, exuberante e dinâmico, o que permite antever características tipicamente italianas que causariam estranhamento em um sentimento germânico. Dessa maneira, o teórico deixa clara a associação imediata do primeiro conceito de cada um dos cinco pares ao estilo clássico, enquanto o segundo conceito de cada par se coloca relativo ao estilo barroco.

O Renascimento é a arte da beleza aprazível. Nos oferece esta beleza libertadora que experimentamos como um bem-estar geral e como um crescimento regular de nossa força vital. Em suas criações perfeitas não se encontra nada pesado, nem nenhuma trava, nenhuma inquietude, nem tão pouco agitação [...]. (WÖLFFLIN, 1988, p. 40)

Em oposição à linearidade do renascimento, representada pela produção italiana, a tendência da arte germânica, persegue outro efeito, o barroco, pois procura cativar com uma



premissa direta e envolvente, aportando sobressaltos e êxtases. De modo paralelo, a ação de uma obra do renascimento é caracterizada por Wölfflin como lenta, suave e duradoura, enquanto que ao barroco é atribuída uma impressão de instante, exercendo momentaneamente sobre o homem uma ação forte e muito breve.

No entanto, o teórico alude a uma “história da forma do processo interno próprio” (WÖLFFLIN, 2004, p. 424), admitindo que seus pares de conceitos poderiam ser estendidos a todos os períodos da História da Arte. De acordo com Wölfflin, estes pares possuem um caráter universal, sintetizam as leis do desenvolvimento da visão humana, pois a “[...] visão em si possui sua história, e a revelação destas camadas visuais deve ser encarada como a primeira tarefa da história da arte [...]” (WÖLFFLIN, 2004, p. 14).

Dessa maneira, mesmo que Wölfflin interprete o Renascimento e o Barroco como estruturas espaciais paradigmáticas, o teórico da arte admite uma periodicidade no desenvolvimento da forma dentro da História da Arte e da Arquitetura, sugerindo que todo estilo ocidental, assim como possui um período clássico, possui também um barroco.<sup>235</sup>

Sempre foi uma questão um pouco delicada pôr em jogo uma época contra outra época. Apesar de tudo, não pode-se evitar o fato de que cada povo tenha uma época em sua história artística que se destaca de outras para se manifestar com mais propriedade suas virtudes nacionais. (WÖLFFLIN, 2004, p. 431)

Com a ajuda de exemplos gerais relativos à arte antiga, ao gótico, e à escultura francesa do século XII, Wölfflin demonstra que cada um dos estilos percorrem um desenvolvimento que vai do clássico ao barroco e que seus conceitos podem ser aplicados a cada um deles. Para ele, o Barroco seria sempre a última fase de um estilo, porque suas formas características são apenas a consequência da transformação que se realiza nas formas uma vez criadas.<sup>236</sup>

O teórico da arte, no entanto, deixa claro que não se trata de uma “evolução” da arte em sentido qualitativo do termo, pois não acredita na acepção de desenvolvimento do inferior para o superior, do mais simples ao mais complexo, mas trata seu movimento, transformação,

---

<sup>235</sup> Cf. Wölfflin (2004, p. 424-425).

<sup>236</sup> A cultura artística moderna aparece centrada na relação dialética dos dois conceitos “clássico” e “romântico”. Eles implicam a referência a grandes fases da História da Arte: o “clássico” está relacionado à arte do mundo antigo, greco-romano; o “romântico”, à arte cristã medieval e mais precisamente ao Românico e ao Gótico. Tanto o clássico quanto o romântico foram teorizados entre a metade do século XVIII e a metade do seguinte e, assim, foram transpostos da ordem dos fatos para a das ideias ou dos modelos. A partir da metade do século XVIII que os tratados ou teorias do Renascimento e do Barroco são substituídos, em um nível teórico mais elevado, por uma Filosofia da Arte, isto é, pela Estética; cf. Argan (1988, p. 3).



mudança, deslocamento. Portanto, ele propõe que a fase barroca de um estilo não seja caracterizada unicamente como uma fase tardia de um desenvolvimento estilístico, pois, segundo ele, um estilo, em essência, reflete os sentimentos e os ideais de sua época.<sup>237</sup>

Porém a evolução tenderá lugar senão quando as formas tenham sido passadas de mão em mão o tempo suficiente, ou melhor dito, quando a fantasia se ocupou delas com suficiente entusiasmo para poder arrancar-lhes as possibilidades barrocas. (WÖLFFLIN, 2004, p. 424-425)

Pouco antes de concluir sua obra, o teórico se refere brevemente ao estilo gótico com o intuito de exemplificar a relação de ressignificação estilística que defende, reforçando que em todos os estilos arquitetônicos do Ocidente se sucedem certas “evoluções” constantemente iguais. Assim, ele pontua a existência do caráter Clássico e do caráter Barroco não somente na arquitetura antiga ou na modernidade, mas também no gótico, ainda que este expresse um cálculo de energia totalmente distinto.

Logo, Wölfflin atribui conceitos próprios da arte clássica do Renascimento àquilo que nomeou gótico puro, uma vez que possuem um caráter puramente linear. Ele justifica esta relação ainda ao acrescentar que a beleza gótica é fundamentada na beleza dos planos e sua tectônica demonstra submissão às leis. O conjunto, portanto, se reduz a um sistema de elementos autônomos e de aparência fechada, os quais se organizam em uma claridade absoluta.

Inserido na mesma lógica associativa, o gótico tardio busca, contrariamente, os efeitos pictóricos da forma na vibração. No sentido moderno, senão comparando-o com a rigorosa linearidade do gótico puro, a forma se afasta do tipo plástico-inerte e é impulsionada para a aparência em movimento. O estilo desenvolve motivos de profundidade, posto que interrupções e cortes são percebidos tanto na decoração, quanto no espaço. O teórico considera ainda certa fluidez em partes desta composição tardia, sugerindo até mesmo uma articulação com o aparentemente anárquico, pois acredita que calculados os efeitos de massa, a partir dos quais é possível garantir autonomia, a arte gótica tardia ressalta o misterioso e o irreconhecível em função de um amortizamento da claridade.

Contudo, convém ressaltar que antes mesmo de iniciar a exposição de seus conceitos, Wölfflin esclarece a liberdade envolvida na conceituação proposta, a qual não responde às

---

<sup>237</sup> Cf. Levy (1936, p. 15-16).



exigências da imitação, mas se coloca aberta à percepção do homem. Para ilustrar essa determinação, ele utiliza o Palácio Real (1655), em Amsterdã, como exemplo de uma possível imprecisão no processo de categorização, particularmente na determinação que envolve os conceitos de “linear” e “pictórico”.

Fig. 42



(Fachada Palácio Real, Amsterdã, Países Baixos – 1655)<sup>238</sup>

Este edifício representa um modelo ideal de formas lineares porque é composto de paredes lisas e ângulos retos, despojados de suas fileiras de janelas. Porém, o teórico afirma que essa mesma edificação pode também ser classificada como pictórica, considerando uma interpretação que julgue suas “[...] superfícies vibrando com o mais estimulante efeito de luz e sombra” (WÖLFFLIN, 2004, p. 72).

Por meio deste caso de imprecisão, o autor evidencia que a impressão de movimento somente é obtida quando “[...] a aparência visual suplanta a realidade concreta [...] e que isso não se verifica na arquitetura nas mesmas proporções que na pintura [...]” (WÖLFFLIN, 2004, p. 74). Segundo Wölfflin, o fato de a arquitetura não poder se tornar uma arte de aparência na mesma medida que a pintura implica interpretações menos imprecisas, se comparadas ao

<sup>238</sup> Disponível em: < [www.amsterdam.nl/en/](http://www.amsterdam.nl/en/)>. Acesso em: abr. 2021.



domínio da pintura, pois na segunda não existem limites para a percepção arbitrária. No entanto, ele pondera a necessidade de imaginar quanto da impressão básica dessa fachada do Palácio Real pode ser captada em um desenho com simples pinceladas e, inversamente, como toda a arquitetura clássica exige a reprodução mais exata de linhas e proporções.

É nesse sentido que esta terceira parte do trabalho, intitulada “Percepção Estética da Arquitetura Românica”, encara a categorização conceitual de Wölfflin como estratégia pertinente, pois compreende sua capacidade de reabilitar estilos históricos da arte por meio de uma consideração mais ampla de seu sistema de apresentação visual. Ainda que parte da tradicional literatura especializada julgue o estilo românico como ultrapassado, próprio de um período “improdutivo” como a Alta Idade Média, é certo admitir que a teoria de Wölfflin viabiliza o questionamento a respeito do “desprestígio” que acomete o estilo, pois justifica sua leitura formal e conseqüente valorização, integrando-o ao conjunto de correntes artísticas tradicionais conforme expõe a necessidade de um aprimoramento do olhar estético.

Com a intenção de ressaltar o potencial estético próprio do primeiro período da Idade Média, um de seus pares conceituais será devidamente abordado, posto que contribui amplamente com uma leitura formal da arquitetura românica. Embora os cinco pares de conceitos opostos concebidos por Wölfflin devam ser apreendidos para uma adequada categorização formal da arte e da arquitetura, apenas o primeiro par de conceitos definido pelo teórico da arte será considerado para o desenvolvimento de um exercício estético arquitetônico e, portanto, devidamente identificado na Basílica medieval de Saint-Sernin.<sup>239</sup>

A aplicação de apenas dois conceitos se justifica pelo caráter demonstrativo do exercício estético proposto, revelando a intenção de sistematizar a leitura arquitetônica para uma posterior aproximação dos demais conceitos ao mesmo objeto de análise. Além disso, a pretensa leitura formal da arquitetura românica carrega um caráter especulativo porque considera a universalidade dos conceitos proposta por Wölfflin, de modo a estabelecer uma livre interpretação que demonstre tanto a complexidade e maturidade do estilo românico quanto a abertura do exemplar basilical francês diante de novas perspectivas e proposições estéticas.

---

<sup>239</sup> Cabe mencionar que, embora a estética seja considerada uma resolução moderna, a intenção do exercício estético proposto e, portanto, a defesa de uma revisão do estilo românico defendida nesse capítulo leva em conta o ponto de vista do observador ou do interpretante que deve se voltar para o primeiro período da Idade Média, procurando revisar as virtudes estilísticas do românico, a fim de escapar de uma possível análise anacrônica.



Para tanto, serão considerados os conceitos “não-pictórico” e “pictórico”, definidos como dois efeitos arquitetônicos contrastantes, como “[...] dois idiomas, através dos quais tudo pode ser dito, embora cada um tenha sua força voltada para uma certa direção e tenha se concretizado a partir de uma perspectiva diferente” (WÖLFFLIN, 2004, p. 12). Se no primeiro caso, “não-pictórico”, a ênfase recai sobre os limites dos objetos, implicando a percepção de cada um dos objetos materiais como corpos sólidos e tangíveis, o conceito “pictórico”, diferentemente, refere-se à noção de tangibilidade combinada à ilusão de um movimento homogêneo.

Com efeito, seja classificando a forma arquitetônica como “[...] algo definido, sólido, perene, ou como algo que, a despeito de toda a sua estabilidade, é escamoteado pela aparência de um movimento constante [...]” (WÖLFFLIN, 2004, p. 66), ambos os conceitos concebidos por Wölfflin contribuirão com o desenvolvimento de um exercício estético, o qual envolve uma adequada leitura formal da Basílica românica de Saint-Sernin, com a intenção de ressaltar o potencial estético artístico que o exemplar encerra na medida em que supera o discurso religioso proferido por Agostinho.

## **2. Exercício estético nas bases de Heinrich Wölfflin**

Heinrich Wölfflin suscita um questionamento em relação à possibilidade de formas arquitetônicas serem expressão de um estado de espírito ou de uma disposição, e garante que não há dúvidas quanto a essa capacidade da arquitetura, pois acredita que toda construção imprime uma determinada impressão. Apesar da capacidade de expressão ser admitida pelo teórico da arte como característica preponderante da arquitetura, ele pondera que a literatura especializada não dá respostas em relação ao problema estético, assim como, por exemplo, acontece no âmbito da música.

Contudo, embora a arquitetura não implique a mesma consciência estética, se comparada à música, por parte da psicologia ou pela teoria da arte, o presente trabalho não faz menção a essa “lacuna” para reivindicar a função de preenchê-la, mas se coloca como capaz





de pontuar a importância de um raciocínio crítico e de fundamentar a proposição de um exercício estético.

Ao se referir ao domínio estético da arquitetura propondo que “[...] o efeito de um aposento de belas proporções deveria ser percebido até mesmo por aqueles que, de olhos vendados, caminhassem por ele [...]” (WÖLFFLIN, 2004, p. 68), Wölfflin deixa claro o modo como as formas arquitetônicas podem ser expressão de um estado de espírito, ou ainda a possibilidade de um edifício transmitir uma impressão. Estas são colocações gerais fomentadas no debate proposto por Wölfflin e se tornam pertinentes à introdução de questões estéticas pretendida por este trabalho, que sai em defesa do domínio estético, especialmente vinculado à arquitetura românica.<sup>240</sup>

## 2.1 Apresentação do arquétipo românico: Basílica Saint-Sernin de Toulouse

A seleção de apenas uma referência arquitetônica para demonstrar as estratégias construtivas próprias do românico, justifica-se pela amplitude temporal e territorial que o estilo abrange, e, portanto, pelas variações construtivas que o estilo encerra. Dessa maneira, a Basílica de Saint-Sernin, situada em Toulouse, na região sul da França, é um exemplar que sintetiza e traduz a espiritualidade impressa na arquitetura românica, apresentando elementos característicos, consolidados na prática do estilo como, por exemplo, uma tipologia de peregrinação e um plano cruciforme.<sup>241</sup>

Trata-se de uma arquitetura do século XII, ou seja, de uma edificação que não se enquadra em um período de experimentações construtivas, mas que se estabelece enquanto um paradigma de síntese cultural, apresentando influências romanas, bizantinas e carolíngias ressignificadas em resoluções propriamente românicas. Elementos sobrevividos da Antiguidade romana, persistentes, ao lado de novos elementos culturais provindos do cristianismo reforçam que a “[...] arte românica representa uma síntese híbrida, mas original,

---

<sup>240</sup> Cf. Wölfflin (1994, p. 149-190).

<sup>241</sup> Além disso, torna-se pertinente pontuar a classificação adquirida pela Basílica Saint-Sernin como Patrimônio Mundial das Rotas de Santiago de Compostela, denominação dada pela UNESCO ao reconhecer este exemplar arquitetônico como o maior edifício românico restante da Europa; cf. Toulouse: Saint-Sernin basilica. Routes of Santiago de Compostela in France. Disponível em: <[www.whc.unesco.org/en/documents/112823](http://www.whc.unesco.org/en/documents/112823)>. Acesso em: jun. 2021.



de múltiplas heranças artístico-culturais que cruzaram ou tocaram o espaço europeu na alta Idade Média” (CAMBOTAS; MEIRELES; PINTO, 2001, p. 244).

A Basílica de Saint-Sernin é antes de tudo o testemunho de uma homenagem prestada ao primeiro Bispo e mártir São Saturnino, que viveu em Toulouse durante a Antiguidade. Morto em defesa da fé cristã, no ano 250 d.C., o legado desse eclesiástico passou a atrair muitos peregrinos à sua tumba, implicando a construção de uma primeira versão da Basílica no século V, pela comunidade de cônegos que protegiam suas relíquias.

Dentre estes cônegos, Saint Sylvius (?-400), Bispo de Toulouse de 360 a 400 d.C., tornou-se responsável pelo início da construção da Basílica já no final do século IV. Contudo, a edificação foi concluída apenas pelo seu sucessor, Exuperius (?-410), dando início à uma série de etapas construtivas, as quais impedem a definição de uma cronologia precisa.

É possível considerar o ano de 1078 como o momento no qual são empreendidas alterações construtivas sobre essa primeira versão da edificação que, contando com o apoio do cônego Raymond Gayrard, fundamentaram-se na obsolescência diante do afluxo de peregrinos no século XI.

O desenvolvimento das peregrinações influi no dinamismo econômico e espiritual da época e, mais especificamente, na consolidação da Basílica Saint-Sernin, uma vez que a edificação se situa em uma das quatro principais estradas que levam a Santiago de Compostela, assim como atestado em um trecho do “Guia dos Peregrinos” para Santiago de Compostela, datado de 1140:

Também devemos, no mesmo caminho, venerar o corpo mais santo do abençoado Sernin, bispo e mártir [...] Ele foi enterrado em uma bela localização, perto da cidade de Toulouse; uma enorme basílica fora construída ali pelos fiéis em sua homenagem; a regra dos cânones de Santo Agostinho é observada lá e muitas graças são concedidas por Deus, para quem as pede.<sup>242</sup> (LOPEZ; SEIJAS, 2010, p. 62)

---

<sup>242</sup> O chamado *Codex Calixtino* ou *Liber Sancti Jacobi*, foi redigido entre 1140 e 1160 por distintos autores e dedicado ao papa Calixto II. A obra tinha a função de promover a Sé de Santiago de Compostela, dividindo-se em cinco partes. A primeira contém material litúrgico para instrução e pregação, a segunda parte relata milagres atribuídos a São Tiago. A terceira parte guarda caráter histórico e narra as missões de São Tiago na Hispânia e a história de sua tumba e descoberta dela. A quarta parte aborda uma lenda sobre o imperador Carlos Magno. Por fim, a quinta e última parte do códice apresenta um guia para os peregrinos. Esse livro é vinculado ao clérigo Aymerico, que teria passado pela experiência da peregrinação. Seu relato informa as rotas a seguir, abrigo, igrejas, relíquias e locais santos a se ver na viagem; cf. Lopez; Seijas (2010, p. 62).



Trata-se de uma igreja de peregrinação, um ponto de parada no caminho para Santiago de Compostela com a intenção de induzir o peregrino no seu propósito, encarado pelo fiel cristão como um percurso em direção à Jerusalém celeste. Dessa maneira, a Basílica justifica sua concordância com pressupostos comuns entre as edificações com caráter de peregrinação, aproximando-se, em sentido arquitetônico, de modelos como os de Sainte-Foy de Conques, Santiago de Compostela ou Saint-Martín de Tours.

Um templo românico, com o seu aparelho plástico e pictórico, dificilmente demonstra o trabalho de uma única geração e a expressão de uma única personalidade criativa. O que é comumente chamado de unidade estilística é, para a arte românica, continuidade, um período de crescimento e desenvolvimento vital da obra. Assim, faz-se fundamental destacar a possibilidade de interpretar a Basílica cronologicamente, considerando suas etapas construtivas e cada uma das campanhas compostas pelos mais diferentes artífices, porém, tendo em vista a intenção de elaborar um exercício estético, serão consideradas as categorias do teórico da arte Heinrich Wölfflin, e, para isso, será tomada a edificação em termos de composição como um todo acabado.

Apesar do presente texto se utilizar da Basílica como modelo para elucidar as resoluções arquitetônicas do período românico de modo geral, convém sublinhar as especificidades arquitetônicas que permitem caracterizar sua construção: Construída a partir da fachada oriental, posicionada à Leste, Saint-Sernin indica, a princípio, a preponderância na elaboração da abside, isto é, a definição imediata do espaço de máxima expressão cristã, o qual admite a simbologia da ressurreição por meio do altar eucarístico e altar-mor.

Ao erguer-se no local de uma construção cristã primitiva, edificada por volta do ano 400, no presumível lugar do martírio de São Saturnino, a Basílica românica se estrutura a partir das paredes exteriores da cabeceira, seguidas pelas capelas do deambulatório e pelo transepto, os quais são concluídos no momento da consagração do edifício por Urbano II, em 1096. Ainda que a data exata de construção da Basílica permaneça desconhecida, a sequência de figuras a seguir ilustra, de maneira esquemática, o processo construtivo da Basílica francesa, perpassando os anos 400; 1073; 1083 e 1096, nessa ordem, a começar com o maciço poente.



Fig. 43



(Processo construtivo. Representação esquemática. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França)<sup>243</sup>

Além da cabeceira e das peças litúrgicas que a compõe, cabe afirmar que o estilo românico vivencia um fomento de altares e missas e, conseqüentemente uma nova orientação em relação à disposição dos espaços internos reservados ao culto. De acordo com as solicitações manifestadas pelos clérigos aos artífices, foi delineado um novo tipo de plano arquitetônico para a Basílica, que responde à necessidade de proporcionar numerosas capelas e altares laterais para diferentes celebrações.<sup>244</sup>

Assim, para a solução do problema de ampliação do número de altares, implanta-se, sob a influência carolíngia, o plano radial, nomeado deambulatório, cuja estrutura abarca cinco capelas, as quais irradiam em torno da abside principal, unindo-se às naves laterais do coro atrás do altar-mor, como um corredor contínuo pelo qual os visitantes podiam caminhar, admirando as relíquias locais.

<sup>243</sup> Disponível em: <[www.philippe.biard.pagesperso-orange.fr/pres\\_toulouse\\_stsernin](http://www.philippe.biard.pagesperso-orange.fr/pres_toulouse_stsernin)>. Acesso em: mar. 2020.

<sup>244</sup> Cf. Anson (1969, p. 947).



Esta estratégia, baseada na intenção de acomodar peregrinos e acolher relíquias, implica a elaboração de um plano de construção que inclui ainda uma ampla nave principal, com naves colaterais, transepto saliente e tribuna. Nesse sentido, Saint-Sernin demonstra condições construtivas que remetem ao contexto românico mais amplo e, portanto, aludem à arte de construir dos romanos, com abóbadas semicirculares, pilares robustos, paredes grossas e contrafortes externos (assim como exposto no capítulo “Estilo românico”).

Contudo, não se trata aqui de apresentar todas as etapas da obra que a Basílica conheceu, nem mesmo os debates quanto à sua restauração, pois a subsequente “Aplicação do Conceito” se vale do objeto posto, considerado em sua totalidade e condição recente. Para tanto, serão utilizados documentos iconográficos que evoquem seu potencial arquitetônico enquanto arte, mesmo que mergulhado em representações e na história da fé cristã, pois este arranjo românico, para além de arcadas circulares com arcos semicirculares sem ogivas, ou ainda pilares quadrados, sem ornamentação, que apoiam e definem a abóbada superior, mostra-se capaz de suscitar uma sensação de solidez pela simplicidade e serenidade, próprias de sua regularidade e força.

## CAPÍTULO II

### Aplicação do conceito: O “não-pictórico” no templo românico

#### 1. Fundamentação teórica

Uma vez que o conceito de linearidade envolve formas rígidas, sólidas e uma concreta disposição, torna-se possível remeter à Basílica de Saint-Sernin de modo geral, pois esta traduz a sintaxe da arquitetura romana antiga, na qual abóbadas, arcos, colunas e pilares se encontram sob uma ordem coerente, delineando limites claros e uma noção de concretude. O românico apresenta uma concordância com a intenção romana de produzir formas tangíveis que possam ser entendidas como um corpo autônomo, a qual é representada pelo caráter geométrico de seus elementos, assim como por seu arranjo formal linear.



Dito isso, é possível afirmar que as determinações clássicas fundamentam o românico, pois, enquanto os templos clássicos demonstram a intenção de interiorizar o ritual, criando, em sentido metafísico, uma dualidade entre o mundo externo e interno ao templo, o estilo românico, expressão dos primeiros templos cristãos, avança essa lógica, representando, por meio de elementos físicos, “[...] a separação daquilo que intensificará as características profanas de um fiel com aquilo que o direcionará para a vida eterna e pura” (L. Coutinho, 2017, p. 29). Assumindo uma simbologia estreitamente ligada a princípios metafísicos, os templos cristãos sugerem que o fiel reflita os ideais de Cristo, baseando-se na penitência e na purificação para superar sua condição humana.

O pensamento cristão primitivo, que se estrutura com base na filosofia neoplatônica, apresenta o paradoxo, encarnação e ressurreição, ao passo que a noção de “carne” como manifestação do inefável surge na teologia medieval cristã com o intuito de estabelecer um novo estatuto para as imagens, ou seja, de articular a substituição do corpo por sua imagem, permitindo a consolidação de um modelo generalizado, baseado no corpo de Cristo.<sup>245</sup>

Ainda nessa chave argumentativa, a ordem, como recurso visual, não deve ser compreendida como um aspecto exclusivo do estilo clássico, uma vez que passa a representar a mensagem de estabilidade presente na imagem medieval de fortaleza espiritual. Logo, a partir de princípios de simetria, proporção e ritmo, o propósito teológico de ordenação divina é concretizado no mundo, uma analogia da encarnação de Cristo, manifestada por Agostinho.

Agostinho vai encontrar na carne a resposta que conjugue tanto a natureza divina quanto a material de Cristo, uma vez que ‘carne’ assume um sentido mais abrangente que meramente a matéria de que seria feito o corpo. Dessa maneira, a teoria agostiniana confere peso ao corpo, materializando a presença divina entre os homens e estabelecendo, portanto, uma tensão entre o corpo e a alma, não com a intenção de anular o primeiro, mas incitar uma harmonia.

A despeito de uma tensão, corpo e alma são um só, e ao instituir esse raciocínio Agostinho incorpora a ‘carne’ em suas teorias, concedendo dimensão terrena ao divino. Apesar de serem contrastantes, espírito e matéria não se opõem, uma vez que o homem medieval é constituído pela união contrastante do corpo e da alma, onde cada sintoma carnal

---

<sup>245</sup> Cf. L. Coutinho (2017, p. 30).



é considerado um sinal que remete à alma. Dessa maneira, o corpo se concretiza em objeto de salvação ou de condenação, veículo para a alma atingir seu destino.

O eu individual sai deste isolamento a que está reduzido como mero ser vivo, supera-o e se funde com o intelecto absoluto e uno; [...] o verdadeiro ser sujeito do pensar não é o indivíduo, o eu, mas um ser substancial, inteiramente racional, impessoal e comum a todos os sujeitos pensantes[...].  
(CASSIRER, 1951, p. 164)

Uma reflexão sobre a possível conciliação do divino com a matéria recai na temática da representação, suscitando questionamentos acerca da maneira de representar aquilo que é incorpóreo; que não admite qualquer representação. No que se refere ao estilo românico, há uma transposição da figura para uma realidade possuidora de uma dimensão transcendente e não figurável, negando uma mimesis das aparências, e, portanto, carregando um sentido mais figural do que figurativo (assim como abordado no capítulo intitulado “O caráter metodológico da imagem medieval”).

Se transportada para o contexto construtivo da arquitetura românica, essa relação entre modelo e reprodução não deve ser interpretada no sentido de cópia, pois o essencial era a forma base e o espírito da construção. Nessa lógica, a edificação românica representa a ordem celestial e, enquanto índice da imutável e universal ordem celeste, porta-se como alegoria do divino e caminho para o seu conhecimento, conduzindo o homem da ordem terrena para a ordem celeste, do micro para o macrocosmo.

‘Cristianismo a caminho’ implica a aspiração de realizar a Cidade de Deus na terra. Enquanto a arquitetura cristã primitiva representava o homem se retraindo em busca de Deus, a arquitetura românica foi criação do homem que queria trazer Deus à Terra. Para levar a cabo esta tarefa, foi necessário infundir na sociedade civil os princípios divinos de conduta, segundo a concepção agostiniana da Igreja cristã e de sua missão, uma concepção essencialmente social e dinâmica [...].<sup>246</sup> (COPLESTON, 1964, p.82)

A cidade românica se estabelece como uma construção histórica, e seus monumentos são testemunhos visíveis da sua própria historicidade. Segundo Argan, “[...] as sociedades urbanas românicas reivindicam os seus fundamentos históricos, o seu passado, a sua

---

<sup>246</sup> Cf. original: “‘Cristiandad en camino’ implica la aspiración a realizar la Ciudad de Dios sobre la tierra. En tanto que la arquitectura paleocristiana representaba al hombre replegado sobre sí mismo en busca de Dios, la arquitectura románica era la creación del hombre que quería traer a Dios a la tierra. Para llevar a cabo esta empresa había que infundir a la sociedad civil los principios divinos de conducta, de conformidad con la concepción agustiniana de la Iglesia cristiana y su misión, concepción esencialmente social y dinámica [...]”.



antiguidade, a sua descendência de Roma [...]” (ARGAN, 2002, p. 130), uma vez que reavivam a noção de continuidade histórica por meio do monumento, encarado como um edifício de valor histórico.

A Alta Idade Média não é marcada por uma consciência de qualificação urbana, pois nesse período a cidade começa a se estruturar organicamente, porém, com o passar do tempo, levando em conta um contexto de superação do feudalismo e de introdução de uma mentalidade cidadina, determina-se uma centralidade, com o intuito de destacar o templo em relação às edificações adjacentes em termos de escala, estrutura e materialidade. Logo, o templo é evidenciado na paisagem enquanto monumento cívico por excelência, ocupando uma área privilegiada do tecido urbano, posto que abriga as memórias históricas de feitos gloriosos e “[...] preserva o que é mais precioso produzido pelo artesanato da cidade e pelos mercadores que o trazem de terras distantes” (ARGAN, 2002, p. 130).

As imagens seguintes ilustram, respeitados os avanços urbanos, o contexto de implantação da Basílica de Saint-Sernin que, embora possua um caráter de peregrinação e, portanto, demonstre em seus amplos espaços internos uma intenção de acolhimento e abertura à massa de fiéis peregrinos, reflete a típica antítese românica que distingue os espaços externo e interno, implicando um fechamento em relação ao entorno.<sup>247</sup>

O conjunto monumental, durante a Alta Idade Média, é protegido por uma grande vala oval, cujos vestígios ainda podem ser vistos no terreno atual (Rue Bellegarde e Rue des Trois-Renards, por exemplo), no entanto, o desenvolvimento urbano da cidade de Toulouse, depois da criação das praças Saint-Raymond e Saint-Sernin, na segunda metade do século XIX, alteraram completamente o contexto da Basílica, assegurando uma integração da área na dinâmica urbana.<sup>248</sup>

---

<sup>247</sup> De acordo com Le Goff, os séculos XI e XII são marcados por habitats agrupados e fortificados, que se vinculam ao processo de formação de estrutura agrária e dividem o espaço em células compostas, campos dispostos em zonas concêntricas. Logo, enquanto a estrutura anterior se caracterizava por um habitat disperso com parcelas agrupadas, o românico implica um processo de “encastelamento”, o qual surge como uma revolução, uma ruptura profunda nas formas de povoação e na estrutura agrária. O motivo para o qual se construíram as muralhas, provavelmente militar, não impediu que elas deixassem de se estabelecer como um elemento essencial para uma tomada de consciência urbana, determinando uma dialética do interior e do exterior; cf. Le Goff (1992, p. 85).

<sup>248</sup> Ainda que se mostre isolada em relação ao seu entorno, a edificação românica mantém seu reconhecimento no tecido urbano advindo de um período de prosperidade na cidade de Toulouse, em meados do século XI, a partir do qual uma rápida urbanização definiu os centros populacionais agrupados principalmente em torno das igrejas, como Saint-Sernin, localizadas ao norte da cidade. Recentemente, o entorno da Basílica esteve vinculado a um processo de requalificação urbana, particularmente a praça que envolve a Basílica se beneficiou de um projeto de desenvolvimento que combina a valorização do patrimônio, o apaziguamento urbano e a adaptação





Durante a Idade Média, uma “paisagem sagrada” foi formada, especificando a ação do Cristianismo no espaço e no tempo. É evidente que esta nova imagem não partia de uma abstração de propriedades ou caracteres naturais, como acontecera no Egito, Grécia e Roma, mas antes expressava a difusão de significados de um novo tipo espiritual.<sup>249</sup> (SCHULZ, 1999, p. 79)

Fig.44



(Vista aérea. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França)<sup>250</sup>

de novos usos. O layout da praça, considerada a vitrine da edificação, foi confiada ao urbanista Joan Busquets, o qual empreendeu inúmeras pesquisas arqueológicas, com o intuito de preservar os restos mortais presentes no terreno. Dessa maneira, os arredores do edifício, originalmente ocupados por edifícios monásticos que desapareceram no século XIX, foram requalificados por meio de um projeto urbano que superou os projetos de J.P Virebent, a modificação realizada por Urbain Vitry e o restauro de Viollet-le-Duc. A partir desse projeto de requalificação, Saint-Sernin deixa de ser encarada de maneira ‘passiva’ para fomentar uma apropriação, uma leitura ‘ativa’ do monumento e de seu entorno, uma vez que se inscreve na história local, compondo uma paisagem patrimonial e favorecendo atividades turísticas. Cf. O grande claustro de Saint-Sernin. Disponível em: <[www.societearcheologiquedumidi.fr/\\_samf/saint-sernin/](http://www.societearcheologiquedumidi.fr/_samf/saint-sernin/)>. Acesso em: mar. 2021.

<sup>249</sup> Cf. original: “Durante la Edad Média se formó así un “paisaje sagrado” que concretaba la acción de la cristiandad en el espacio y en el tiempo. Es evidente que esta nueva imagen no procedía de una abstracción de propiedades u caracteres naturales, como había ocurrido en EGIPTO, en Grecia y en Roma, sino que expresaba la difusión de significados de un nuevo tipo espiritual”.

<sup>250</sup> Disponível em: <[www.unngee.com/item/basilique-saint-sernin-de-toulouse/](http://www.unngee.com/item/basilique-saint-sernin-de-toulouse/)>. Acesso em: mar. 2020.



Fig. 45



(Estudo de implantação. Antigo claustro de Saint-Sernin e praça Saint-Raymond)<sup>251</sup>

Fig. 46



(Implantação. Praça e estacionamento no entorno da Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França)<sup>252</sup>

<sup>251</sup> Disponível em: <[www.societearcheologiquedumidi.fr/IMG/pdf/le\\_\\_grand\\_saint-sernin\\_\\_def-photocop.pdf](http://www.societearcheologiquedumidi.fr/IMG/pdf/le__grand_saint-sernin__def-photocop.pdf)>. Acesso em: mar. 2020.

<sup>252</sup> Disponível em: <[www.saintraymond.toulouse.fr/attachment/508075/](http://www.saintraymond.toulouse.fr/attachment/508075/)>. Acesso em: mar. 2020.



Ainda que não se possa afirmar uma totalidade da população citadina vinculada ao Cristianismo, como se imagina no contexto da Alta Idade Média, o fechamento da Basílica de Saint-Sernin em relação ao entorno imediato sugere, em certa medida, o aspecto pouco convidativo da Igreja, remetendo ao discurso agostiniano sobre a superioridade das almas santas e puras, merecedoras da contemplação das verdades absolutas: “E assim aquela mesma alma racional, não todas nem uma qualquer, mas apenas a que for santa e pura, é aquela para ser digna dessa visão” (*De Ideis, quaestio* 83, 46, 2)<sup>253</sup>.

Apesar de o propósito românico envolver a veiculação da mensagem teológica e política, de acordo com o domínio cristão do período, sua arquitetura não busca expressar grandeza ou intimidar o homem em relação à potência de Deus, pois, ainda que se trate de uma intervenção divina no mundo de caráter monumental, Saint-Sernin não se mostra visualmente atrativa, isto é, não convoca o fiel.

Embora se estabeleça em um contexto de peregrinação e a incorporação de torres à fachada o destaque na paisagem, como era comum ao estilo românico, este exemplar românico é definido pela rigidez própria de uma fortificação, sendo originalmente encerado por muralhas e isolado do contexto externo. Por isso, torna-se possível afirmar que Saint-Sernin manifesta um convite à conversão cristã propriamente em seu espaço interior, o que será particularmente abordado adiante, a partir da apresentação do conceito “pictórico” defendido por Wölfflin.

Disposto na cobertura, correspondendo ao cruzamento das naves com o transepto, o campanário, também designado torre sineira, presente em Saint-Sernin é constituído tanto por diretrizes românicas, com um primeiro nível composto por arcos cegos e dois níveis superiores perfurados por baias, quanto por diretrizes góticas, voltadas à conformação de dois últimos níveis, viabilizando a altura total de 65 metros. Nesse sentido, ainda que o campanário possua uma altura distinta e atue como marco de um movimento ascensional no tecido urbano, trata-se de uma contribuição gótica, datada do século XIV, não invalidando a afirmação anterior acerca de um desinteresse românico em veicular a mensagem religiosa pelo exterior.

Embora a verticalidade introduzida no edifício seja inspirada pelos grandes campanários das catedrais setentrionais, os dois últimos níveis em estilo gótico são diretamente inspirados nos andares românicos inferiores, apresentando também um plano

---

<sup>253</sup> Tradução de Moacyr Novaes (2010).



octogonal, baias geminadas e arcos quebrados. Ao contrário dos trabalhos do início do século, a construção completa do campanário aponta uma ruptura estética e a adoção do estilo gótico, como técnica complementar.

Fig. 47



(Campanário da Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França)<sup>254</sup>

A partir desse elemento construtivo, faz-se certo evidenciar que, em contraposição ao aspecto pouco convidativo da arquitetura românica, a procura do homem gótico em se elevar a Deus é traduzida na edificação que se eleva a partir de um esqueleto estrutural, representando uma mediação entre Deus e o homem, seja pela impressão de movimento ascensional de seus elementos alongados, seja pela composição de linhas abstratas que, sob a luminosidade mística, colorida e difusa, manifestam a mensagem teológica ao exterior, preenchendo-o, como um convite à conversão.<sup>255</sup>

<sup>254</sup> Disponível em: <[www.structurae.net/basilique-saint-sernin-de-toulouse](http://www.structurae.net/basilique-saint-sernin-de-toulouse)>. Acesso em: mar. 2020.

<sup>255</sup> O processo de desmaterialização, de caráter ótico, é admitido no presente trabalho, tanto a partir de Brandão (1999), quanto a partir de Argan (2002), ao se referirem aos estilos romano e bizantino, pois, para ambos, os



**Fig. 48**



(Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>256</sup>

**Fig. 49**



(Catedral de Chartres, Chartres, França – 1145-1221)<sup>257</sup>

efeitos da luz, quando em contato com as superfícies internas, promovem uma espiritualização do espaço construído. Os mesmos autores, em concordância com estudiosos próprios da abordagem gótica, reafirmam esse processo de desmaterialização também na arquitetura gótica, mas avançam ao admitirem tanto uma relação entre a iluminação natural e a estrutura arquitetônica, quanto uma desmaterialização no sentido de decomposição de volumes, ou seja, de um despojamento da massa românica. Contudo, o românico, diferentemente dos demais estilos, anteriores e posteriores a ele, não implica esta desmaterialização em suas construções, pois se coloca como resposta ao discurso teológico cristão, proferido, sobretudo, por Agostinho, o qual implementa uma noção de peso à materialidade, à dimensão corpórea do homem, procurando não desintegrar a edificação em função da espiritualidade, mas ressaltar a necessidade da matéria para a conquista de uma interioridade, e, portanto, da conversão cristã; cf. Nota de Rodapé 169.

<sup>256</sup> Disponível em: <[www.sublimenature.fr/architecture-sacree/](http://www.sublimenature.fr/architecture-sacree/)>. Acesso em: mar. 2020.

<sup>257</sup> Disponível em: <[www.estilosarquitectonicos.com.br/arquitetura-gotica/](http://www.estilosarquitectonicos.com.br/arquitetura-gotica/)>. Acesso em: mar. 2020.



[...] Enquanto o exterior da igreja cristã primitiva era um envelope circunferencial e contínuo, e a igreja românica preservou o caráter de uma fortaleza, a igreja gótica torna-se transparente e interage com o meio ambiente. A desmaterialização ótica ou simbólica é substituída pela dissolução efetiva da parede.<sup>258</sup> (SCHULZ, 1999, p. 76)

Embora a configuração planimétrica em cruz latina seja comum aos exemplares arquitetônicos franceses, a rigidez e a sobriedade do modelo, a Basílica Saint-Sernin, atesta o caráter de fortaleza manifestado pelo estilo românico, assim como mencionado por Schulz (1999), que se refere à possibilidade de uma desmaterialização ótica ou simbólica. O mesmo autor, estabelecendo uma contraposição, refere-se ainda ao templo gótico e a sua capacidade de dissolução material que, ilustrada pela Catedral de Chartes, é representada por um maior número de aberturas, pela incorporação de transparência e de elementos esbeltos que se voltam ao céu, simbolizando a transcendência.

Se se retomar o conteúdo da religião cristã abordado em capítulos anteriores, especialmente o dogma da encarnação, é possível depreender que, ao implicar a manifestação do divino sob a forma de uma individualidade aflita que sofre e morre, o discurso teológico se mostra antropomórfico, tendo em si mesmo a prova de sua verdade sobre o humano, preservando-a no interior do homem e anunciando a possibilidade de sua contemplação.

Agostinho, enquanto figura principal do discurso proferido no primeiro período do medievo, não apenas atribui peso ao corpo, admitindo-o como indício material da vontade de Deus entre os homens, como o compreende como arquétipo de uma condição humana pecadora. Dessa maneira, ele carrega o corpo de sentido e de massa, subjugando-o à alma, ressaltando a via da interioridade como imperativo para o reconhecimento de Deus e para a conciliação do corpo com a alma: “Não saias de ti, mas volta para dentro de ti mesmo, a Verdade habita no coração do homem” (AGOSTINHO, *De Vera Religione* XXXIX, 72).

De acordo com Hilário Franco Júnior (2008, p. 15), de um ponto de vista psicológico, o processo analógico medieval é uma leitura do mundo afetiva e dinâmica que supera os sentimentos de solidão cósmica e de insegurança buscando identificar elos entre os homens e deles com o universo. O presente trabalho corrobora com essa afirmação e ressalta a dicotomia

---

<sup>258</sup> Cf. original: “[...] Mientras que el exterior de la iglesia paleocristiana era una envolvente circunferente y continua, y la iglesia románica había conservado el carácter de fortaleza, la iglesia gótica se vuelve transparente e interactúa con el ambiente. La desmaterialización óptica o simbólica es reemplazada por una efectiva disolución del muro”.



manifestada por Agostinho envolvendo a exterioridade e a interioridade do corpo. Logo, a correspondência desta dicotomia com o corpo é ressignificada para ser abordada em relação à arquitetura, acreditando que certas analogias aproximam, explicam e tornam operacionalizáveis modelos sagrados e imagens terrenas.

No que diz respeito à arquitetura cristã primitiva, designamos todo um conjunto de significados existenciais com a palavra “interioridade”. Segundo a fé cristã, a vida interior do homem não pode ser entendida como uma abstração dos fenômenos naturais e sociais. [...] Mas a verdade real deve ser visualizada ou concretizada, da mesma forma que a verdade empírica. Mais uma vez, voltamos à importância fundamental da arte. A função da arte como concretização da verdade foi entendida pelos filósofos medievais.<sup>259</sup> (SCHULZ, 1999, p. 93)

Tendo em conta os estudos de História da Arte sobre o período românico, assim como a historiografia tradicional dentro da medievalística, essa dicotomia entre o exterior e o interior da igreja cristã aparece como improdutiva ou superada. Porém, para além de uma ótica didática simplista que essa dualidade possa aparentar, como se cada espaço servisse a objetivos opostos ou apenas complementares, esta Dissertação encara a arquitetura, em particular a Basílica românica, como um macrocosmo, valendo-se tanto do exterior quanto do interior da edificação para a identificação de conceitos formais, de modo a justificá-los com base nas premissas agostinianas, sobretudo na materialização do processo de interiorização expresso pelo pensador cristão.

## 2. Exposição analítica

A fim de compreender de que maneira os conceitos formais definidos por Wölfflin se fazem presentes na Basílica, e quais seriam suas implicações teológicas, é empreendida uma leitura estética arquitetônica, levando em conta, inicialmente, um dos primeiros conceitos

---

<sup>259</sup> Cf. original: “A propósito de la arquitectura paleocristiana designamos todo un conjunto de significados existenciais con la palabra “interioridad”. Conforme a la fe cristiana, la vida interior del hombre no puede entenderse como una abstracción de fenómenos naturales y sociales. [...] Pero es preciso que la verdad revelada sea visualizada o concretada, del mismo modo que la verdad empírica. Una vez más volvemos a la importancia fundamental del arte. La función del arte como concreción de la verdad fue entendida por los filósofos medievales”.



formais postos por Wölfflin: a linearidade. Como anteriormente mencionado, este conceito pode ser atribuído a toda a Basílica românica, pois se trata de uma condição formal de regularidade e geometria que rege toda a construção.

Esta arquitetura anuncia a presença divina entre os homens, e revela por meio de um princípio de ordem, ou ainda, por uma rigidez formal, a maneira de mediar o contato entre o transcendente e o humano. Agostinho, que defende a arte enquanto disciplina relativa ao domínio da visualidade e como conhecimento alcançado e sistematizado pela razão, admite uma relação quase imediata das artes com a verdade. Em *Soliloquiorum*, por exemplo, o pensador cristão coloca que as figuras empregadas pela geometria pertencem à verdade, afirmando que a verdade está nelas.<sup>260</sup>

A aproximação do homem com a beleza, e, portanto, com a verdade, a partir da arte, implica a restauração da imagem de Deus no homem, cuja beleza foi deformada pelo pecado. Ainda segundo o pensador cristão, a beleza garante a formação da imagem de Deus nas criaturas ao se direcionarem para Ele. Esta identificação com o divino se encontra no carácter substancial dos números que constituem o universo, e, por conseguinte, na relação geométrica que estrutura a obra arquitetônica.<sup>261</sup>

Na exegese da passagem agostiniana que ressalta a disposição de todas as coisas por Deus em função de medida, número e peso, fica clara a disposição destas relações numéricas a partir de princípios superiores para a ordenação do mundo, e é nesse sentido que esta análise estética visa aproximar as considerações de Agostinho com a condição material da arquitetura românica, instrumento de manifestação divina pela ordenação que demonstra.<sup>262</sup>

Os *numeri* estabelecem um elo entre tais formas sensíveis e as Formas inteligíveis, que são elas próprias seu modelo e que, conseqüentemente, se constituem como dispositivo legislador da beleza materializada nas configurações das coisas. É também isto um indicador da continuidade entre as categorias epistemológicas agostinianas de homem exterior e homem interior. (FERREIRA, 2012, p. 328)

Nesse sentido, considerando a noção de macrocosmo atrelada à edificação e o discurso agostiniano acerca do abandono da instância exterior para o alcance da verdade, a pretensa

---

<sup>260</sup> Cf. Agostinho (*Soliloquiorum* II, 18, 32).

<sup>261</sup> Segundo o pensador cristão, o número está na base das figuras e das suas dimensões, e a geometria, por consequência, como uma penúltima arte através da qual a alma se deve exercitar; cf. Agostinho (*De Ordine* II, 15, 42).

<sup>262</sup> Cf. Nota de Rodapé 94.





análise estética se volta, em um primeiro momento, às fachadas de Saint-Sernin, para a interpretação do conceito de linearidade, referindo-se à maneira como suas superfícies externas manifestam a mensagem teológica.

Uma vez que o homem românico toma consciência de si e, por meio da arte, especula uma nova linguagem, prezando por uma poética e por uma técnica, é certo que “mais do que nunca, o espírito da forma define a forma do espírito” (FOCILLON, 1980, p. 20). Diante disso, torna-se possível inferir que a corporeidade manifestada pelo Cristianismo passa a ser interpretada pelos artífices medievais como a massa românica, como o peso dado aos volumes rígidos e sólidos que definem o estilo, uma vez que o românico “[...] foi talvez o único estilo europeu a fazer derivar sua beleza da massa” (MASIERO, 1999, p. 63).

Com efeito, o invólucro arquitetônico remete à corporeidade do homem à medida que a simplicidade e austeridade da composição das superfícies exteriores, marcadas pela pureza formal, por princípios de simetria e regularidade, contrapõem-se à grandiosidade daquilo que está dentro, isto é, a mensagem cristã, pressuposta por condições de movimento e instabilidade, próprias de um caráter “pictórico”, tal como Agostinho afirma: “Ele [Deus] habita todos e por todos é estimado, está completamente próximo e é completamente eterno; não está em nenhum local, no entanto nunca está ausente; adverte-nos do exterior e ensina-nos interiormente [...]” (*De Libero Arbitrio* II, 14. 38).

Tendo em vista que os aspectos exteriores de austeridade e simplicidade não se referem a uma incapacidade técnica ou intelectual, mas compõe uma mensagem a ser materialmente traduzida, é possível aludir, aí, o que diz Luciano Coutinho: “[...] vontade do ser humano de ainda ser apenas alma, negando sua própria materialidade, como se o próprio arranjo da materialidade já não fosse um diálogo com a *psyche*, um diálogo estético com ela [...]” (L. Coutinho, 2021, p. 196). A partir disso, o autor esclarece a intenção estética medieval de sobrepor a realidade interna à externa, “[...] buscando expurgar aquela em detrimento desta [...]” (L. Coutinho, 2021, p. 150), visto que demarca a valorização do interior do edifício enquanto o interior do homem.

Dessa maneira, limites claramente delineados de cada elemento arquitetônico são identificados na composição das fachadas da Basílica, cujo sistema construtivo fundamentado no arco pleno, próprio dos edifícios romanos, define arcos cegos e portais de acesso. Este sistema lógico de tensões e reforços, que refletem a imagem de uma fortaleza física e



espiritual, retrata o propósito cristão (devidamente abordado no capítulo nomeado “As bases do Cristianismo”), tal como manifestado por Schulz ao caracterizar os domínios interno e externo do românico: “A imagem ambiental do homem românico pode ser definida como um sistema de “lugares protegidos”; protegido internamente pela experiência da existência de Deus e externamente por fechamento simbólico e solidez” (SCHULZ, 1999, p. 93).<sup>263</sup>

Composta por poucos elementos, as fachadas contam com escassas e pequenas aberturas, dispostas segundo uma simetria preponderante. Diante do pouco detalhamento e ornamentação, a valorização da fachada se dá em função dos limites das formas, uma vez que os olhos são induzidos a tatear as margens, distinguindo nitidamente uma forma de outra, provocando a impressão de peso, e, portanto, de monumentalidade.

[...] a impressão geral provocada por essas edificações erigidas pela Igreja, interna e externamente, é de uma robustez compacta, supostamente pela presença de arcos redondos e semicirculares. Remetendo às fortalezas medievais, contam com paredes e torres sem quebras, aberturas escassas, bem como com pouca decoração, de modo a expressar uma noção de Igreja Militante, pautada no princípio de que ‘aqui na Terra é tarefa da igreja combater as forças das trevas até que a hora do triunfo desponte no dia do juízo final’ [...]. (GOMBRICH, 1993, p. 130)

Logo, este exemplar românico não apresenta uma gramática formal complexa, não conta com colunas em suas variadas versões, torsas, duplas ou triplas, por exemplo, pois, além de não visar a representação de um movimento ascensional, não se utiliza de elementos que possuem funções meramente decorativas, pois não há a intenção de mimetizar a natureza e ornamentar o exterior e sua exterioridade. De acordo com esse raciocínio, a fachada de Saint-Sernin não convida o fiel, expondo uma narrativa de elevação, mas o convoca à realidade interna do templo, afirmando-a como um tipo de verossimilhança da realidade divina.

Luciano Coutinho chama atenção para a Catedral italiana de Siracusa (1753), que faz uma releitura da estética Clássica, dispondo elevadas colunas como um arquétipo de elevação e de sustentação do que é elevado, a fim de atuarem como convite para o interior do templo, como uma “[...] alegoria do puramente elevado [...]” (L. Coutinho, 2021, p. 150). Em contra partida, Saint-Sernin apresenta colunas de fuste liso e capitéis historiados, ou ainda decorados

---

<sup>263</sup> Cf. original: “La imagen ambiental del hombre románico puede definirse como un sistema de “lugares protegidos”; protegidos interiormente por la experiencia de la existencia de Dios y exteriormente por la clausura simbólica y la solidez”.



com motivos vegetais, demarcando os acessos ao edifício conforme compõe portais avarandados com mensagens bíblicas. Dessa maneira, ao evidenciar os portais de acesso, a Basílica francesa não anuncia a mensagem divina nas fachadas, mas sugere o caráter distinto do acesso ao interior da edificação, reforçando a imagem cristã de purificação.

Fig. 50



(Fachada principal da Catedral de Siracusa. Siracusa, Itália - 1753)<sup>264</sup>

<sup>264</sup> Disponível em: <[www.ecoleartuccl.be/sites/default/files/](http://www.ecoleartuccl.be/sites/default/files/)>. Acesso em: mar. 2020.



Fig. 51



(Rigidez e sobriedade românica. Fachada Oeste. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>265</sup>

Em oposição às imagens santas, presentes no exemplar arquitetônico barroco de Siracusa, o exterior de Saint-Sernin possui representações animais, de rostos humanos ou bestas imaginárias. As mísulas, por exemplo, são elementos arquitetônicos que respondem a uma necessidade estrutural, lidando com a força que o telhado exerce sobre as paredes, porém, esses elementos permitem uma segunda interpretação, pois admitem um sentido simbólico, denotando um caráter intencional.

No medievo todas as partes estruturais do prédio religioso foram imbuídas de significação religiosa de acordo com a sua função primária, assim como acontece com as mísulas, as quais são caracterizadas por imagens, localizadas em áreas elevadas e de grande visibilidade. Estas representações não se restringem à animais vistos como bons, associados a símbolos sagrados ou até mesmo a Cristo, uma vez que diversas mísulas mostram animais de

<sup>265</sup> Disponível em: <[www.monumentum.fr/eglise-saint-sernin-pa00094524](http://www.monumentum.fr/eglise-saint-sernin-pa00094524)>. Acesso em: mar. 2020.



características dualísticas, com índole positiva ou negativa, associadas a Deus ou ao Demônio, funcionando como um demarcador do espaço religioso.

Fig. 52



(Mísulas com motivos animais e vegetais. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>266</sup>

Fig. 53



(Ornamentação exterior. Portal dos Condes. Fachada Sul. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>267</sup>

<sup>266</sup> Disponível em: <[www.toulouse-brique.com/saint-sernin](http://www.toulouse-brique.com/saint-sernin)>. Acesso em: mar. 2020.

<sup>267</sup> Disponível em: <[www.monumentum.fr/eglise-saint-sernin/](http://www.monumentum.fr/eglise-saint-sernin/)>. Acesso em: mar. 2020.



Fig. 54



(Rendilhado e mísulas em pedra. Figuras humanas e animais. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França)<sup>268</sup>

Diferentemente das mísulas, representações com motivos vegetais ou humanos aparecem nos portais, acumulando-se nos tímpanos, lintéis e dintéis, resguardadas por uma função ornamental. Com a intenção de atribuir uma mensagem de acolhimento e proteção ao interior do templo cristão, os portais decorados demarcam acessos, expondo histórias bíblicas e figuras fantásticas enquanto conformam espaços cobertos e avarandados, para a recepção de fieis, em especial, de peregrinos.

Associados à passagem bíblica em que Cristo se coloca como a salvação, “[...] Eu Sou a porta [...] qualquer pessoa que entrar por mim, será salva [...]” (João 10, 9), os diferentes acessos ao templo românico se vinculam à imagem de desprendimento da dimensão terrena pelo homem, suscitando a dicotomia cristã entre o interior sagrado e o exterior profano, assim como será evidenciado no capítulo seguinte, a partir da categorização pictórica de Saint-Sernin.

Nesse sentido, as imagens esculpidas nos portais apresentam, abundantemente, a figura humana, com a intenção de se aproximar mais do espectador, se comparado às representações abstratas e simbólicas, como é o caso do Portão Miègeville, localizado na fachada Sul de Saint-Sernin. Na qualidade de recurso visual eficaz, este Portão, composto por várias peças arquitetônicas esculpidas, incluindo um tímpano que ilustra os principais traços

<sup>268</sup> Disponível em: <[www.jalladeauj.fr/sernin/styled/](http://www.jalladeauj.fr/sernin/styled/)>. Acesso em: mar. 2020.



da história bíblica, configura o principal acesso da Basílica e o mais distinto arranjo escultural do edifício, a saber, a ascensão de Cristo após sua ressurreição.<sup>269</sup>

Fig. 55



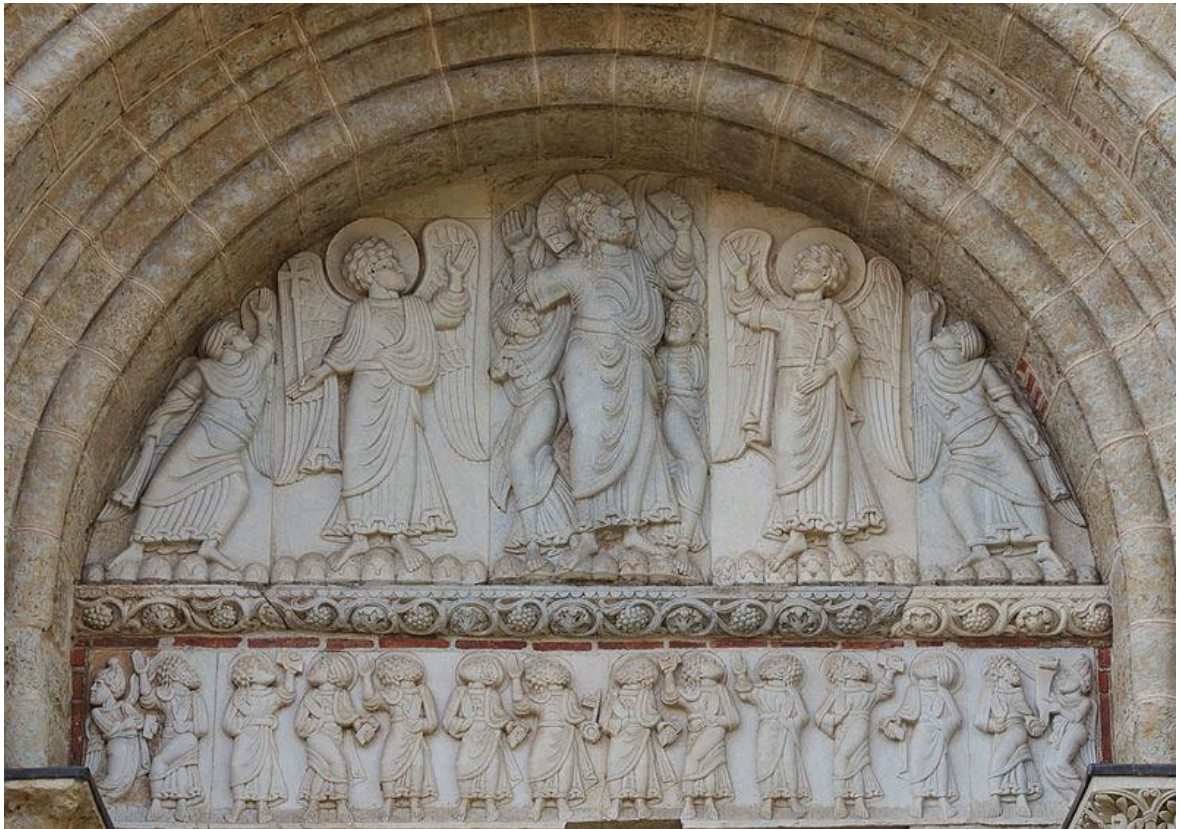
(Portão Miègeville. Escultura românica. Acesso à Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>270</sup>

<sup>269</sup> No centro desta cena está Cristo, com as mãos estendidas para o céu, erguendo-se graças ao apoio de dois anjos. Ao seu lado, outros quatro serafins aclamam sua chegada celestial. No lintel localizado na parte inferior do tímpano, os doze apóstolos permanecem com os pés no chão e as cabeças para o ar, pois, como testemunhas do milagre, acompanham com o olhar a ascensão de Cristo. Além disso, de cada lado do tímpano são encontradas as estátuas de São Pedro, à direita, e de São Tiago, à esquerda. Simão aparece em um pedestal da estátua de São Pedro. O conjunto é encimado por cornija sustentada por cachorros e os quatro capitéis são dedicadas, respectivamente, à expulsão de Adão e Eva do paraíso, a Anunciação, a Visitação e ao massacre dos Inocentes; cf. TESTARD, Olivier. La Porte Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse : Proposition d'analyse iconographique. Disponível em: <[www.societearcheologiquedumidi.fr/\\_samf/memoires/t\\_64/testard.pdf](http://www.societearcheologiquedumidi.fr/_samf/memoires/t_64/testard.pdf)>. Acesso em: jul. 2021.

<sup>270</sup> Disponível em: <[www.jvilchesp.es/historia/hau\\_i/hau\\_i\\_4/index](http://www.jvilchesp.es/historia/hau_i/hau_i_4/index)>. Acesso em: mar. 2020.



Fig. 56



(Portão Miègeville. Tímpano românico. Ascensão de Cristo. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>271</sup>

Todavia, apesar de um acúmulo de ornamentação nos portais, o exterior da Basílica não apresenta massas salientes ou reentrantes que encubram seus planos, o que permite inferir uma divisão do edifício em planos distintos, ou seja, uma compartimentação da construção que reforça o conceito de linearidade. A título de exemplo, a nave principal, em conjunto com as naves laterais duplas, conforma o corpo do edifício, que se distingue do transepto e da abside, implicando blocos diferentes que se integram, ainda que escalonados.

A composição que se vê em Saint-Sernin mostra esse agrupamento de volumes, e a partir desse arranjo volumétrico a configuração interna do edifício é facilmente percebida, pois, mesmo que a Basílica demonstre proporcionalidade, representando um todo coeso e geometrizado, há, em suas fachadas, uma nítida demarcação de setores, cada qual com a sua função, integrando o mundo ideal que pretendem representar: “Igrejas também contém graus de santidade, de espaços separados dentro de espaços [...]”<sup>272</sup>(TAYLOR, 2005, p. 21).

<sup>271</sup> Disponível em: <[www.societearcheologiquedumidi.fr/memoires/t\\_64/testard.pdf](http://www.societearcheologiquedumidi.fr/memoires/t_64/testard.pdf)>. Acesso em: mar. 2020.

<sup>272</sup> Cf. original: “[...] churches too contain these degrees of sanctity, of spaces separated within spaces [...]”.



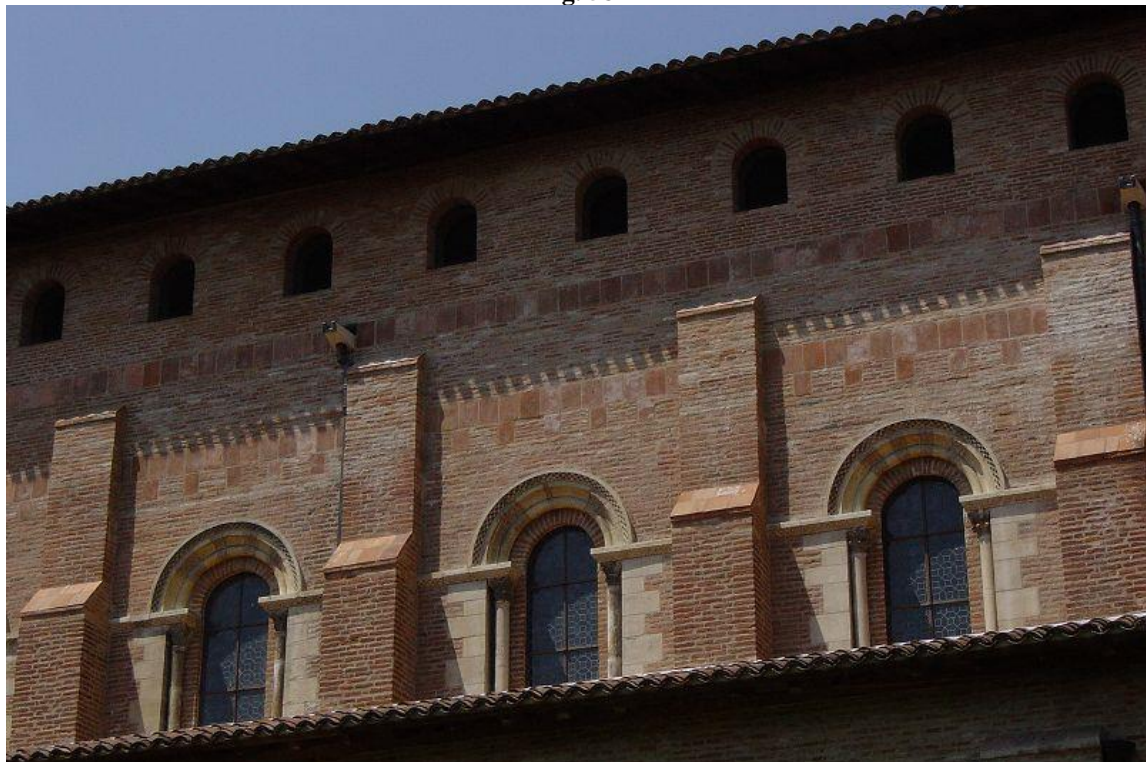


Fig. 57



(Demarcação externa de baias ou vãos internos. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>273</sup>

Fig. 58



(Demarcação externa. Aberturas e contrafortes. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>274</sup>

<sup>273</sup> Disponível em: <[www.mappinggothic.org/image/](http://www.mappinggothic.org/image/)>. Acesso em: mar. 2020.

<sup>274</sup> Disponível em: <[www.pphotoenligne2.free.fr/HauteGaronneToulouseSaintSernin](http://www.pphotoenligne2.free.fr/HauteGaronneToulouseSaintSernin)>. Acesso em: mar. 2020.



Exemplo disso são as naves que, segmentadas internamente por colunas, definem baias que, por sua vez, são reveladas externamente pela disposição regular dos contrafortes. Assim, esses elementos marcam, externamente, a distribuição regular interna, expondo a lógica estrutural interior nas paredes perimetrais do edifício, de modo a “emoldurar” a edificação.

Convém pontuar, no entanto, que os contrafortes definem muito mais do que a divisão interna em baias proporcionais; essas estruturas são um reforço saliente na composição das fachadas, principalmente nas faces Norte e Sul, pois direcionam as forças exercidas pelas abóbadas para o exterior, ou seja, para o perímetro da edificação.

Ramallo (1992, p. 32-33) coloca que por volta dos anos 30 do século XI, os contrafortes exteriores começam a aparecer, de modo a estabelecer um ritmo nas superfícies e assegurar um equilíbrio de massas. Estes elementos são ainda exemplos desse assentimento da função estrutural, uma vez que não recebem ornamentos com o fim de mascarar seu caráter, mas, ao contrário, são admitidos e integrados à construção por meio da materialidade, definindo toda a construção como suporte, como um todo estável.

Assim como os contrafortes, as aberturas para a captação de luz natural são distribuídas nas fachadas em baias, isto é, segundo um intervalo entre contrafortes, de modo a também evidenciar uma justaposição de planos. Como exposto nas imagens acima, as aberturas compõem diferentes superfícies, e, conseqüentemente, níveis, demarcando um escalonamento. Além de demonstrar um encadeamento, próprio de uma fachada ritmada, a ordenação das aberturas se mostra interessante à presente análise estética, pois reflete a lógica compositiva do interior da Basílica, mais especificamente, a articulação de eixos de acesso no interior da edificação.

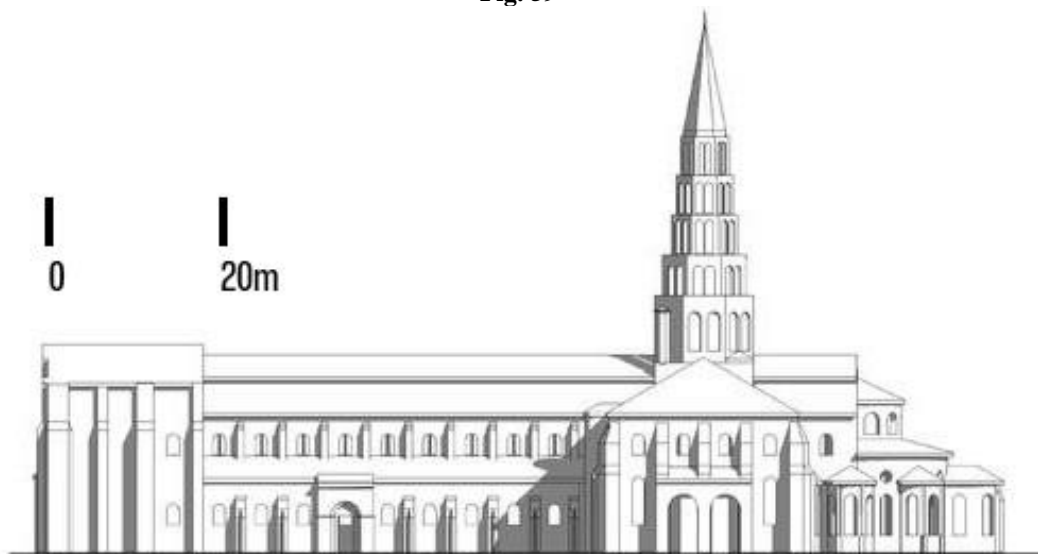
Todavia, as fachadas Norte e Sul contam ainda com pequenas aberturas aparentes, que apesar de estarem alinhadas acima das janelas principais e igualmente distribuídas ao longo da nave, não viabilizam uma entrada satisfatória de luz no interior da edificação, em função das espessas paredes da Basílica. Estas aberturas, qualificadas como aparentes, podem ser entendidas como elementos de demarcação da fachada, porque se mostram equivalentes às aberturas principais, assinalando o ritmo da fachada, sem, no entanto, contribuir para a ampliação dos níveis de iluminação.

Ainda no exterior, a referida articulação de planos distintos também pode ser identificada verticalmente, isto é, por meio dos diferentes níveis que a edificação apresenta,



pois os volumes da Basílica subordinam-se uns aos outros, formalizando um escalonamento segundo uma hierarquia dos espaços internos. As naves, central e colaterais internas, assemelham-se ao volume perpendicular do transepto, distinguindo-se dos demais ao alcançar 21 metros de altura. Diferentemente, as naves colaterais externas se equiparam, em altura, às capelas que coroam a abside, respondendo aos níveis de sacralidade estabelecidos na Basílica.

Fig. 59



(Elevação Sul. Escalonamento. Justaposição de planos. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>275</sup>

Fig. 60



(Elevações Oeste e Leste. Justaposição de planos. Escalonamento. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>276</sup>

<sup>275</sup> Representações desenvolvidas por Martin Salék. Disponível em: <[www.coroflot.com/martinsalek/History-and-renewal-2018-2019](http://www.coroflot.com/martinsalek/History-and-renewal-2018-2019)>. Acesso em: jun. 2021.

<sup>276</sup> Representações desenvolvidas por Martin Salék. Disponível em: <[www.coroflot.com/martinsalek/History-and-renewal-2018-2019](http://www.coroflot.com/martinsalek/History-and-renewal-2018-2019)>. Acesso em: jun. 2021.



Fig. 61



(Contrafortes e aberturas. Fachada Norte. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França)<sup>277</sup>

Fig. 62



(Contrafortes e aberturas. Fachada Sul. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França)<sup>278</sup>

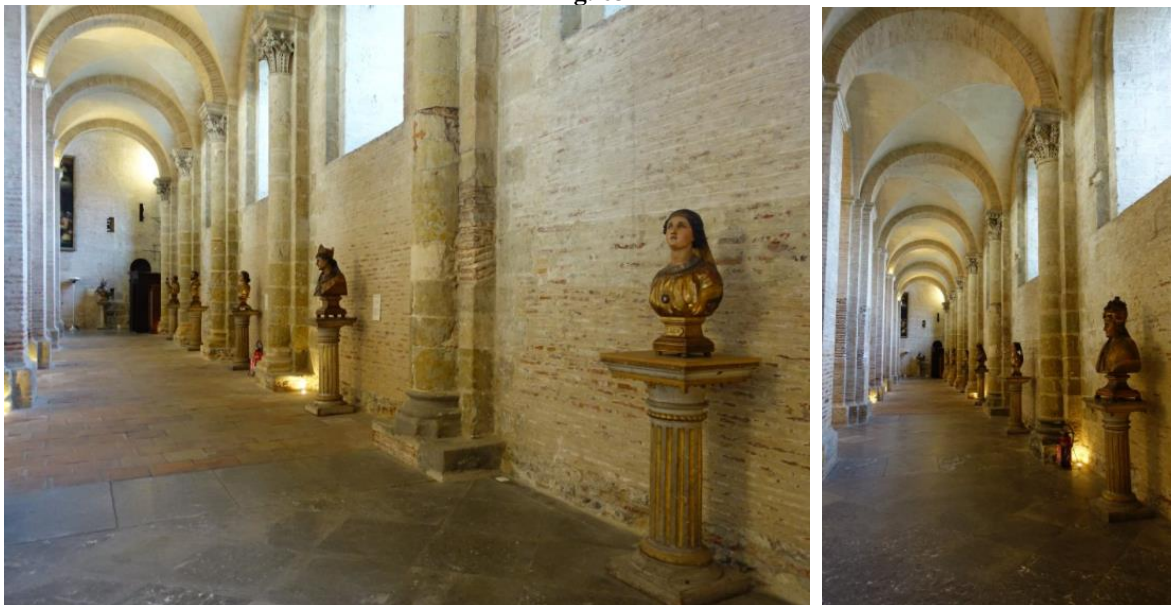
<sup>277</sup> Disponível em: <[www.basilique-saint-sernin.com/site/basilique-romane/de-briques-et-de-pierres/interieur/](http://www.basilique-saint-sernin.com/site/basilique-romane/de-briques-et-de-pierres/interieur/)>. Acesso em: mar. 2020.

<sup>278</sup> Disponível em: <[www.basilique-saint-sernin.com/site/basilique-romane/de-briques-et-de-pierres/interieur/](http://www.basilique-saint-sernin.com/site/basilique-romane/de-briques-et-de-pierres/interieur/)>. Acesso em: mar. 2020.



Contudo, pelo fato de se tratar de uma leitura estética, torna-se válido ponderar que as áreas de menor altura não implicam uma desvalorização em relação ao conjunto, mas por guardarem as relíquias cristãs de Saint-Sernin se configuram como espaços de paragem, pressupondo outro ritmo para a caminhada do fiel que contempla. Além disso, por conterem uma concentração de peças religiosas, essas áreas implicam um caráter intermediário, se comparadas ao restante do espaço, pois à medida que dialogam mais diretamente com o fiel, distanciam-se de uma conotação divina.

Fig. 63



(Relíquias. Bustos. Nave colateral externa. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>279</sup>

A identificação de planos horizontais e verticais que promovem um escalonamento da construção, alude às questões de proporcionalidade, intrínsecas à Idade Média. Diferentemente dos arquitetos da Antiguidade, reconhecidos pelo uso de fórmulas aritméticas na composição de suas encomendas, os arquitetos medievais usam triângulos para obter proporções harmônicas, de modo a estabelecer um sistema, a partir de triângulos equiláteros e isósceles retos, sujeito às leis de estabilidade.

Salvas as particularidades que escapam a uma comparação elementar, torna-se possível afirmar que, enquanto os gregos adotam um sistema harmônico majoritariamente baseado em ordens para configurarem, por assim dizer, toda a sua arquitetura, os romanos

<sup>279</sup> Disponível em: <[www.monestirs.cat/monst/annex/fran/migdp/cserni00](http://www.monestirs.cat/monst/annex/fran/migdp/cserni00)>. Acesso em: mar. 2020.



tendem a um progresso material que se submete a um sentimento artístico e a um espírito filosófico, transmitindo métodos que se desenvolvem rapidamente no Ocidente, alcançando, especialmente, os românicos. A Basílica Saint-Sernin se coloca como consequência disso, pois se trata de um dos monumentos que sugere, de maneira mais forte, a influência romana, principalmente no que diz respeito às proporções. É derivado do princípio romano, portanto, que o sistema de proporções identificado em Saint-Sernin procede de dentro para fora.

As ponderações de Eco se colocam mais uma vez relevantes à produção desta Dissertação, pois, ao mesmo tempo que o autor alude aos princípios geométricos manifestados no medievo, ele contraria os posicionamentos que se referem ao primeiro período da Idade Média como uma época desprovida de sensibilidade, demonstrando que, mesmo arraigado aos conceitos de verdade, sabedoria, e transcendência, entre os medievais há uma “[...] solicitude para com a realidade sensível em todos os aspectos compreendidos [...]”, onde o belo, para além de ser conceito abstrato, “[...] remete experiências concretas [...]” (ECO, 1989, p. 16).

Logo, ele reforça que o sentimento estético se manifesta na arquitetura medieval com um sentido de proporção já não mais vinculado ao retângulo áureo e ao homo *quadratus*, o qual dominou o senso estético dos gregos como forma perfeita, mas o ‘homem pentagonal (*pentás*)’, pois o número cinco, no medievo, representa tanto a perfeição estética, quanto a mística. A *pentás*, segundo Eco, além de significar Deus, encontra-se também no homem, “o qual pode ser inscrito em um círculo cujo centro é o umbigo, enquanto o perímetro formado pelas linhas retas que unem as várias extremidades resulta na figura de um pentágono” (ECO, 1989, p. 17).<sup>280</sup>

Este sistema harmônico de proporções, presente no interior da edificação, manifesta-se no exterior, e a razão disso é que em Saint-Sernin o aspecto exterior nada mais é do que o reflexo da estrutura interior. Se esteticamente interpretada, essa resolução sugere que invólucro românico apenas encerra o conteúdo cristão de verdadeiro valor, exibindo externamente, mesmo que longe de um caráter convidativo, a regularidade, a simetria e as

---

<sup>280</sup> O caderno de desenhos de Villard de Honnecourt, na primeira metade do século XIII, a título de exemplo, testemunha o sistema medieval de relações geométricas mencionado por Umberto Eco (1989, p. 17). Os desenhos de Honnecourt apresentam uma ordenação regulada por quadrados, triângulos, arcos circulares e pentagramas, configurando a realidade fenomênica em um esquema geométrico, uma vez que, para ele, a subordinação de todas as partes a uma determinada lei, nesse caso à geometria, garante harmonia. Assim, a figura humana é comumente representada pelo medieval sobre um esquema de malhas, compostas por quadrados subdivididos em triângulos, revelando proporções figurativas e simbólicas, cuja referência encontra lugar na ordem divina; cf. Honnecourt (1997).



proporções que são indícios da verdade guardada no interior da Basílica. Em uma analogia com o próprio homem a fachada rígida e sóbria da Basílica representa a imutabilidade do homem, ou seja, sua constância, enquanto o interior compreende o caminho para o alcance da verdade, devendo deve ser valorizado enquanto premissa de movimento.

Retomadas as resoluções arquitetônicas originais da Basílica, após o processo de restauração<sup>281</sup> que implicou substituições em sua cobertura e acréscimos de algumas seções de parede, a edificação maciça se apresenta de maneira elegante, admitindo ponderações estéticas a partir de suas massas, sem o auxílio de ornamentação. Em seu interior, pilares ‘nus’ com seções retangulares, assim como as faces e os arcos das abóbadas desadornadas, revelam uma condição de simplicidade e um caráter estrutural preponderante, os quais são expostos externamente na forma de uma harmonia de proporções.<sup>282</sup>

É atribuído à arquitetura o mérito de saber edificar segundo regras de simetria, de modo a colocar no centro um elemento singular e nos lados elementos pares correspondentes. Agostinho faz uso do termo simetria para falar de beleza sensível, visto que a beleza está na harmonia que permite as várias partes semelhantes e não semelhantes formarem uma unidade: “A harmonia (*numerus*) começa pela unidade, ela tira a sua beleza da igualdade (*aequalitas*) e da simetria (*similitudo*); a ordem é delas a união” (AGOSTINHO, *De Musica* VI, 17, 56).

Ao defender a tese de que a beleza sensível se revela na simetria, Agostinho não se refere a uma exata igualdade proporcional entre as partes, pois admite que nenhuma criatura possui a simetria plena e perfeita, mas apenas graus de simetria, e que apenas o Criador e Pai de toda simetria possui a identidade perfeita. Para ele, a simetria mostra que o produto no

---

<sup>281</sup> Classificado entre os primeiros monumentos históricos da França devido a sua notoriedade, em 1838, a Basílica Saint-Sernin recebeu uma ambiciosa operação de restauração entre os anos 1860-1880, sob a direção do arquiteto Viollet-le-Duc (1814-1879). Embora alguns vestígios permaneçam, especialmente no interior, esta intervenção foi removida do exterior e substituída por um retorno mais ou menos ideal dos arranjos anteriores, dos telhados e partes superiores das fachadas. Essa intervenção ressalta, sobretudo, as qualidades arquitetônicas e estruturais deste amplo edifício abobadado, assim como sua consistência, pois os estágios de construção encadeados não promovem interrupções de um projeto inicial, sempre respeitado.

<sup>282</sup> Diferentemente de dimensões, as proporções não implicam relações fixas, mas, pelo contrário, implicam relações variáveis, para se obter uma escala harmônica. Por isso, um estudo muito delicado é necessário para identificar um sistema de proporções em qualquer edifício, seja ele qual for. Devemos entender por proporções, as relações entre o todo e as partes, relações lógicas, necessárias, e de forma que satisfaçam ao mesmo tempo a razão e os olhos. Contudo, a fim de estabelecer um sistema de proporções aplicável a monumentos diversos, arquitetos egípcios, gregos, romanos, bizantinos e góticos aceitam certas leis derivadas da geometria, não encarando-as como um obstáculo à introdução de novas formas; cf. *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIe siècle/Proportion*. Disponível em: <[www.fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire](http://www.fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire)>. Acesso em: jun. 2021.



homem não é Uno como o é Deus, e em sua multiplicidade admite relações internas, de comparação e oposição, como no caso da simetria. Logo, todas as simetrias numéricas presentes em cada uma das criaturas, de certa forma, são cópias ou reflexos da simetria perfeita, que conseqüentemente é a beleza perfeita, da qual todas as coisas simétricas e belas participam.

Não apenas a criação é plural, mas cada criatura tomada individualmente revela não possuir uma verdadeira unidade. Apesar de ser possível encontrar em todos os corpos traços de unidade, não é possível, por mais belo que um corpo seja, considerar que nele se concretiza uma unidade perfeita. Segundo Ferreira (2012, p. 162), a natureza temporal dos corpos impede que sejam verdadeiramente unos, pois implicam multiplicidade quando apresentam uma parte direita e uma esquerda; uma parte superior oposta à inferior; uma parte posterior em contraste com a anterior.

A beleza do corpo, portanto, não se limita à harmonia da disposição dos membros, não é uma beleza meramente formal, mas também uma beleza moral, posto que, segundo Agostinho, é da alma que o corpo retira sua beleza. Levando em conta que a beleza sensível é destinada, essencialmente, a despertar no homem o Belo inteligível, de modo que a alma descubra o reflexo da beleza de Deus, é pressuposto que o belo artístico deve ‘imitar’ o belo natural. Assim, no que diz respeito à obra de arte, ela tende a corresponder, a estabelecer uma simetria, e, possivelmente, uma igualdade com o modelo.

Embora o pensador cristão não determine um cânone formal fixo para a beleza do corpo, ele a define como “[...] a harmonia de suas partes com certa suavidade de cor” (*De civ. Dei*, XXII, 19, 2), de maneira a não descartar o carácter imaterial da beleza, pois acredita que a beleza do corpo provém da alma e a beleza da alma provém de Deus, que é a suma Beleza e em comparação com a qual, as demais belezas nada são. Este carácter duplo, associado à beleza, material e imaterial, está contido na Basílica românica e novamente evidencia a dicotomia entre o interior sagrado e o exterior profano, pois, se a alma corresponde ao interior do homem, também corresponde ao interior do templo, o qual guarda a verdadeira beleza.

Esta premissa justifica a sobriedade adotada nas fachadas românicas, pois, na ausência de ornamentação, são compostas por um arranjo regular de aberturas, as quais definem linhas duras e quebras. Em Saint-Sernin, princípios geométricos sugerem a ordem estimada por Agostinho nas fachadas, como um primeiro indício da verdadeira beleza, posto que “[...]”





aonde não há harmonia das partes existe algo que ofende, ou porque é disforme, ou porque é pouco, ou porque é demasiado” (*De civ. Dei*, XXII, 19, 2).

A fim de reforçar esse ideal de simplicidade, torna-se pertinente recorrer às considerações de Sauerlander para um exame das fachadas, pois ele encontra um raciocínio interessante intrínseco à uma denúncia de anacronismo do termo “fachada”: “Os antigos não sabiam, como o não sabiam os arquitetos da Idade Média, o que era uma fachada erguida com o simples propósito de agradar aos olhos de quem passa” (SAUERLANDER, 1998, p. 62).

O termo ‘fachada’, que permaneceu desconhecido até ao século XIV, corresponde às expressões românicas “frons”, “frontispicium” ou, mais vagamente, “opus frontale”, não implicando uma ausência etimológica casual, mas uma distinta noção propagandística, pois, como Sauerlander aponta, a edificação românica, de caráter civil ou religioso, não possui qualquer intenção de anúncio. A aplicação do termo “fachada” às construções românicas pode ser entendida, portanto, como um “abuso moderno”, pois, enquanto um conjunto fechado e isolado do exterior, o edifício românico mantém a robustez própria das fortificações medievais, apresentando espessas paredes semelhantes a muralhas, torres e portais, mas nunca uma fachada.

Em relação aos templos românicos, as fachadas são se mostram preponderantes, uma vez que obedecem a imperativos topográficos, litúrgicos, ideológicos, de culto e de peregrinação, sujeitando-se a condições variáveis, como por exemplo, a conformações planimétricas. Encaradas como limiar entre o sagrado e o profano, essas fachadas românicas não anunciam a mensagem cristã partir de ornamentação, pois, ela aparece pontualmente, como desdobramento de certos elementos construtivos.

De certo modo, o caráter ornamental das fachadas recai sobre os portais de acesso, pois, enquanto possibilidade de inserção no domínio sagrado, eles comunicam como um convite e um aviso, por meio de ricos programas iconográficos, como anteriormente exposto. Nesse sentido, as fachadas muitas vezes são caracterizadas em função do “público” que a acessa, como no caso de Saint-Sernin, onde a fachada norte é originalmente reservada aos clérigos, apesar de seu acesso, na extremidade do transepto, encontrar-se obstruído por duas capelas laterais, desde o século XVIII.

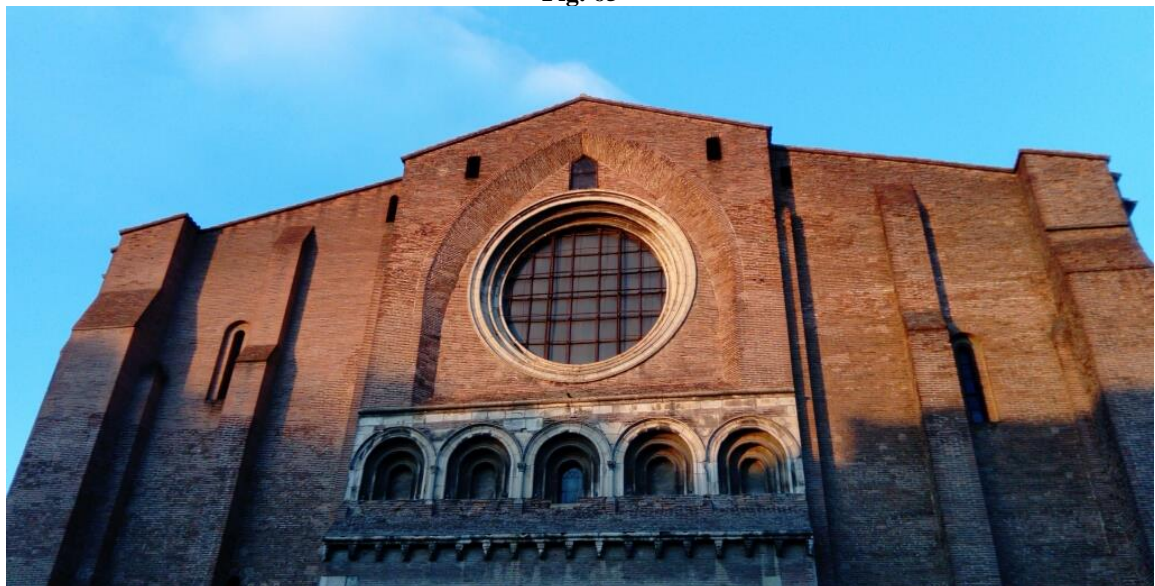


Fig. 64



(Maciço ocidental. Fachada Oeste. Acesso principal da Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França)<sup>283</sup>

Fig. 65



(Contrafortes e aberturas. Fachada Oeste. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França)<sup>284</sup>

<sup>283</sup> Fonte: D. MOREL, Hades, 2016. Disponível em: <[www.hades-archeologie.com/operation/basilique-saint-sernin/](http://www.hades-archeologie.com/operation/basilique-saint-sernin/)>. Acesso em: mar. 2020.

<sup>284</sup> Disponível em: <[www.basilique-saint-sernin.com/site/basilique-romane/de-briques-et-de-pierres/interieur/](http://www.basilique-saint-sernin.com/site/basilique-romane/de-briques-et-de-pierres/interieur/)>. Acesso em: mar. 2020.



Fig. 66



(Vista Noroeste. Fachada oeste assimétrica. Torre única. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França)<sup>285</sup>

Fig. 67



(Vista Noroeste. Fachada oeste simétrica. Torres incompletas. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França)<sup>286</sup>

<sup>285</sup> Disponível em: <[www.monumentum.fr/eglise-saint-sernin-pa00094524.html](http://www.monumentum.fr/eglise-saint-sernin-pa00094524.html)>. Acesso em: mar. 2020.

<sup>286</sup> Disponível em: <[www.toulouse-brique.com/saint-sernin](http://www.toulouse-brique.com/saint-sernin)>. Acesso em: mar. 2020.



Enquanto exemplar que, em certa medida, sintetiza as considerações românicas, o maciço Oeste define o acesso principal da Basílica, e, por isso, faz-se monumental, funcionando quase que independentemente do restante do edifício. O corpo central da fachada Oeste inclui um grande portal duplo, comparável aos que se abrem nas fachadas Norte e Sul, especificamente nas extremidades do transepto, com uma cornija intermediária encimada por uma série de cinco arcos de pedra moldada e uma grande rosácea inscrita sob um arco de tijolos em negativo, os quais demarcam externamente um segundo nível.

As aberturas da empena são perfuradas por quatro vãos de seção única, as quais se distribuem externamente entre cada um dos grandes contrafortes do maciço ocidental e se unem aos pares a um contraforte menor, idêntico aos que pontuam os corredores da nave. No entanto, essas aberturas se apresentam irrelevantes para a garantia de níveis consideráveis de iluminação, o que pressupõe não apenas a necessidade de conferir simetria ao conjunto, como uma justificativa estética, posto que, a redução das dimensões e do número de aberturas distribuídas na superfície da fachada Oeste perpassa uma questão estética, remetendo à atmosfera de imersão e reflexão anunciada no interior românico, implicando um contato mínimo com o exterior, considerado profano.

A aproximação das duas aberturas, visíveis apenas do exterior, decorre do fato de a planta cruciforme da Basílica privilegiar a instalação de apoios importantes nos ângulos, limitando o espaço disponível para perfuração. Esta observação, por sua vez, dá sentido tanto a uma lógica estrutural, revelando o papel preponderante dos suportes na composição, quanto demonstra a necessidade de obter um todo harmônico, ainda que sóbrio e rígido.

A intenção românica de manifestar o princípio de simetria, também acomete as torres que delimitam a fachada Oeste. Parcialmente concluída por volta do ano 1250, esta fachada recebe a torre sul, em sua conformação atual, no século XVI, e a torre norte, séculos depois, precisamente no ano de 1927, como complemento da edificação, de modo a solucionar o aparente desequilíbrio. Embora ainda não estejam concluídas como previsto em projeto original, as duas torres que delimitam a fachada Oeste da Basílica demonstrando uma equivalência, projetando-se da nave e enquadrando o portal duplo de influência romana.<sup>287</sup>

---

<sup>287</sup> Segundo Cazes e Cazes (2008, p. 50), este portal duplo, cabe mencionar, mantinha caráter expressivo assim como os demais acessos da edificação, no entanto, encontra-se, atualmente, despojado das esculturas de mármore que adornavam sua parte dianteira, retratando episódios da vida e do martírio de São Saturnino. Restam hoje apenas oito capitéis colocados em colunas nas projeções de cada uma das duas portas, conformando um arranjo temático coerente: uma floresta de folhagem exuberante povoada por leões ou seres híbridos.



Além da referida simetria, a unidade também é um aspecto proferido por Agostinho e percebido nas fachadas, seja pela regularidade na composição da empena, seja pela homogeneidade material que garante um aspecto maciço e uma aparente sobriedade. Composta de pedra e tijolo, a edificação demonstra a continuidade de uma tradição arquitetônica já presente na época dos romanos, no entanto, embora a pedra domine os alicerces e as partes mais antigas, como a cabeceira e os portais, o tijolo vermelho define a edificação, assegurando uma aparência homogênea.

Ao postular que a configuração numérica determina a beleza, Agostinho pressupõe que a unidade das várias partes seja seu fundamento. Para ele, é a simetria inerente às partes de cada ser que agrada ao olhar humano, fazendo-o considerar bela a natureza. No *Sobre a Verdadeira Religião*, o pensador cristão questiona o porquê de o arquiteto buscar em sua obra sempre a simetria das várias partes, concluindo que o que torna algo belo não é o olhar humano, mas o objeto contemplado, considerado belo por ser objetivamente belo. Logo, sob a perspectiva agostiniana, o arquiteto persegue a simetria porque é bela, e a simetria é bela porque sua igualdade entre as partes revela harmonia e unidade.<sup>288</sup>

Diferentemente do interior da Basílica, o qual será retratado em seguida, a partir de uma condição “pictórica”, e, portanto, de uma impressão de movimento, as fachadas de Saint-Sernin demonstram a rigidez própria do caráter “não-pictórico”, sendo caracterizadas por limites bem definidos e claros que garantem um aspecto inerte. Ao passo que a fachada carrega a noção de consistência e de não evolução do espírito, o interior de Saint-Sernin se apresenta “pictórico”, implicando evolução pelo movimento que se segue da carne para o corpo, isto é, pelo movimento que leva o homem do exterior profano para a abside cristã.

É nesse sentido que o capítulo seguinte expõe traços estéticos próprios do interior de Saint-Sernin, a fim de argumentar acerca de uma dissolução da forte dicotomia cristã entre os planos superior celeste e inferior terrestre, em função de uma relação exterior e interior que prove a superação da condição linear da fachada da Basílica em função da atribuição de um caráter “pictórico” ao seu interior românico, denotando movimento. Internamente, portanto, as linhas duras de uma geometria marcante, à princípio características do exterior,

---

<sup>288</sup> Acerca do princípio de simetria e da noção de unidade, Agostinho coloca: “[...] E perguntarei, primeiramente, se os objetos são belos porque nos agradam ou se nos agradam por serem belos. Indaguei em seguida, por que motivos eles são belos. Se o arquiteto hesitar, sugerirei que talvez seja porque as partes semelhantes estão reunidas de tal modo que evocam harmonia, unidade” (AGOSTINHO, *De Vera Religione*, XXXII, 59).



são suavizadas, “amaciadas”, induzindo o olhar a percorrer os eixos contínuos dos corredores de Saint-Sernin que levam à abside cristã, conforme um caminho de conversão.

### CAPÍTULO III

#### Aplicação do conceito: O “pictórico” no templo românico

##### 1. Fundamentação teórica

Apesar de Wölfflin afirmar a possibilidade de vislumbrar “[...] uma história da evolução do modo de ver do Ocidente [...]” (WÖLFFLIN, 2004, p. 68), ele pondera que não é fácil desvendar essa evolução interna, pois as possibilidades de representação de uma época nunca se revelam em estado de pureza abstrata. Para tanto, seria preciso investigar as possibilidades visuais, de modo a revelar as camadas do objeto.

Pensando nisso, será mantida a exposição de seu primeiro par de conceitos, envolvendo as condições ‘linear’ e ‘pictórica’ que, segundo o teórico da arte guarda uma evolução interna, “[...] uma modificação radical no modo de se verem as coisas [...]”, pois cada um dos conceitos consiste em um olhar, “[...] são duas visões de mundo orientadas de forma diversa quanto ao gosto e interesse pelo mundo, não obstante cada uma delas é capaz de oferecer uma imagem perfeita do visível” (WÖLFFLIN, 2004, p. 68).<sup>289</sup>

Logo, complementar à noção de linearidade anteriormente apresentada, o teórico pondera a intenção pictórica de produzir impressões de algo que está em constante transformação. Esta “impressão de vir-a-ser” (WÖLFFLIN, 2004, p. 67), de inquietude e de movimento acontece ainda que os edifícios não se movam e que os elementos arquitetônicos sejam estáticos.

Por outro lado, Wölfflin também suprime qualquer possível equívoco em sentido oposto, ao ponderar que embora toda arquitetura conte, naturalmente, com certas sugestões de movimento, “[...] a coluna se eleva na parede; forças vivas estão em ação; a cúpula se avoluma

---

<sup>289</sup> Para compreender a noção de “evolução interna” defendida por Wölfflin, cf. Nota de Rodapé 197.



[...]”, a intenção pictórica de movimento supera certas sugestões com o intuito de expressar formas entrelaçadas.

Com o propósito de interpretar o que há de “pictórico” na Basílica de Saint-Sernin, tendo em conta a metodologia de Wölfflin, é reconhecida a composição pictórica em seu espaço interno, a partir de uma leitura estética que supera seu arranjo estrutural coeso, uma regularidade dos suportes e uma unidade material, em função de uma “dissolução” que sugere uma articulação entre o tangível e o intangível, e, portanto, a movimentação tipicamente pictórica.

Dessa maneira, a Basílica passa a ser definida essencialmente por um longo espaço longitudinal, orientada conforme o caminho do homem, estabelecendo um caráter dinâmico, assim como mencionado por Zevi: “[...] a revolução espacial consistiu em ordenar todos os elementos da igreja na linha do caminho humano” (ZEVI, 1996, p. 71).<sup>290</sup>

Em sua obra, Zevi (1996, p.74) enunciou regras perceptivas que se aplicam a um panorama processional, acreditando que qualquer deslocamento em um edifício provoca uma variação progressiva da visão que se tem dele. Primeiramente, o arquiteto pontua a necessidade de adicionar uma quarta dimensão às três dimensões tradicionais para contemplar o deslocamento do ângulo visual. Em seguida, ele indica que, em um determinado contexto, tudo está disposto ao longo de um itinerário que é próprio a cada peregrino e que só se justifica pela experiência particular, favorecida pela vivência.

Os gregos haviam alcançado a escala humana numa relação estática de proporção entre coluna e estatura do homem; mas a humanidade do mundo cristão aceita e glorifica o caráter dinâmico do homem, orientando todo o edifício segundo o seu caminho, construindo e encerrando o espaço ao longo do seu caminhar. (ZEVI, 1996, p. 72)<sup>291</sup>

Isto posto, torna-se possível reforçar o vínculo entre o caráter dinâmico do homem e o mundo cristão, uma vez que a mensagem transmitida por Agostinho também discorre sobre o papel do percurso em conduzir o homem da não-plenitude para a plenitude, da animalidade à sabedoria, associando-o a um processo de conversão e de posterior purificação. A perspectiva agostiniana acaba embasando a orientação do edifício religioso cristão segundo o sentido de seu caminhar, remetendo a condução particular do homem à Cristo.

---

<sup>290</sup> Cf. Zevi (1996, p. 72).

<sup>291</sup> Cf. Nota de Rodapé 102.



Trata-se de uma orientação invariável, de tal maneira que fiéis e profanos, entrando no templo pelo ocidente, caminhem em direção ao santuário, na direção do oriente, a Palestina, berço do Cristianismo, porque é do oriente que Ele regressará no último dia, segundo o evangelho de São Mateus. (FULCANELLI, 1998, p. 58).

O homem, nas *Confissões*, é aquele que nunca é, mas aquele que *está*, e *estando* deve se dirigir à Deus, pois apenas Deus é eternamente. Ao abordar o tempo, no Livro XI das *Confissões*, Agostinho trata-o como um elemento da criação que determina a vivência humana, ou seja, sua condição peregrina. O teólogo cristão garante não se tratar apenas de um problema abstrato ou de uma análise puramente conceitual, mas da exposição de uma vivência, do itinerário de um homem que caminha em direção a Deus.

Julgo que nele não há nada de terrestre, nem de ouro nem de prata nem de pedras preciosas nem de vestidos luxuosos nem de honras e poderes nem de prazeres da carne nem de coisas necessárias ao corpo e a esta nossa via de peregrinos. Tudo nos é dado por acréscimo, a nós, que buscamos o reino do céu e vossa justiça.<sup>292</sup> (AGOSTINHO, *Confissões*, XI, 2)

Nesta lógica, a peregrinação constitui “uma vida e uma prova do espaço onde a ritualização é necessária” (DUPRONT, 1987, p. 132). É justamente esta aproximação, seguida do encantamento em relação ao espaço, que motiva o peregrino, pois o fiel cristão opera uma posse do *locus* sagrado pela circunambulação.<sup>293</sup>

Ainda assim, implicando movimentação, a edificação românica, de maneira geral, apresenta-se como um organismo, elaborada em função de uma métrica: “[...] nas catedrais românicas da França, da Inglaterra, da Espanha e de toda a Europa, o caminho do homem responde a solicitações psicológicas muito mais complexas do que uma diretriz unívoca” (ZEVI, 1996, p. 91).

Em relação à essa capacidade de absorver a fundamentação aparente das igrejas, Zevi classifica a apreensão de acordo com cada estilo arquitetônico. Assim, ele faz referência à caminhada do homem na igreja paleocristã, definindo-a como comedida e cadenciada, ao passo que menciona uma caminhada acelerada, nomeada “deslizante”, na igreja bizantina, em resposta a exigências puramente emotivas. Se aplicada ao nosso objeto de estudo, essa alusão ao modo de perceber o espaço mostra-se mais complexa se comparada às linhas estilísticas

---

<sup>292</sup> Cf. Mateus 6, 33.

<sup>293</sup> Cf. original: “Une vie et une preuve de l’espace où la ritualisation est nécessaire”.





anteriores, pois o espaço românico manifesta a tomada de consciência da sua unidade e da sua circulação.<sup>294</sup>

A tomada de consciência se refere a compreensão do homem de seu lugar no mundo, pois, sendo a igreja um microcosmo, uma imagem de antecipação do céu, o fiel é convocado a uma outra forma de peregrinação, cuja interioridade pessoal se eleva à conquista da descoberta espiritual. É sobre essa perspectiva que o pretense exercício estético se fundamenta, considerando o papel da arquitetura dos espaços religiosos vinculado à uma analogia em torno do caminho peregrino, que encerrado no interior da igreja, fomenta percepções pictóricas que conduzem o homem à verdade.

Apesar de declarar o interior românico de Saint-Sernin dotado de um caráter cenográfico, composto por visuais, pressupondo movimento tal como a definição do conceito “pictórico”, não há a intenção de correlacionar a configuração românica com o estilo barroco, exemplificado na metodologia de Wölfflin. Reservadas as distinções no que diz respeito às particularidades estilísticas e, por consequência, à caracterização pictórica dos dois estilos, é proposta uma nova maneira de ler a arquitetura românica.

Para tanto, é preciso retomar os preceitos agostinianos, os quais justificam a aproximação da noção de caminho da interioridade com os caminhos que conformam o interior da arquitetura de Saint-Sernin. Concebida por Agostinho como meio de acesso à uma realidade transcendente, a interioridade deve ser encarada como uma via para a Verdade, visto que orienta o homem ao autoconhecimento.

Vaz (2012, p. 79) trata esse tema da interioridade, em “A Metafísica da Interioridade”, pressupondo a solidão profunda do homem e a fuga dessa realidade para transcender para a Verdade, ou seja, o desapego da realidade terrena para a inclinação das realidades eternas que se encontram dentro do próprio homem. Para este autor, o processo de interioridade transcendente deixa de ser particular e se torna universal no momento em que a práxis arquitetônica, demonstrada ao longo deste capítulo, designa-o como um processo educacional de conhecimento da Verdade, associando-o ao percurso interno à edificação.

A humanidade de Cristo convoca a fé para a sua dimensão divina, que não pode ser percebida pelo olho carnal, mas tão somente pelo olho interior, pressupondo que o amor inspirado e exemplificado por Ele é o primeiro passo para a via da interioridade. Assim,

---

<sup>294</sup> Cf. Zevi (1996, p. 90).



envolvido no contexto medieval, o exercício estético proposto adota uma roupagem cristã para expor que o percurso interno de Saint-Sernin se refere a um processo de conversão, visto que a interpretação teológica da caminhada como a representação da busca pela purificação, presume a tomada de consciência da fé a partir do ato de peregrinação.

Vaz ilustra essa condição peregrina atribuindo-a como a tarefa do crente, pois, demonstrando seu desejo de suprimir a distância entre homem e Deus, o verdadeiro cristão é orientado pela igreja a abandonar as circunstâncias mundanas e, por meio da fé e na palavra de Deus, livrar-se do pecado, uma vez que “a experiência do tempo é uma experiência do abandono e da insegurança do homem” (VAZ, 1968, p. 81).

A reunião se torna, portanto, uma reunião em um centro comum de significado. Mas seguir a Cristo não significa que o centro seja alcançado imediatamente. O caminho é longo e, em termos arquitetônicos, concretizou-se como eixo longitudinal, como caminho de redenção que conduz ao altar, símbolo da comunidade com Cristo [...].<sup>295</sup> (SCHULZ, 1999, p. 76)

Ao passo que o olhar “pictórico” está instruído para “a percepção global da aparência na qual o objeto isolado não mais possui qualquer significado essencial” (WÖLFFLIN, 2004, p. 75), os elementos construtivos da Basílica, os quais conformam percursos internos, são compreendidos em conjunto. A partir do momento que o fiel capta a repetição das formas e das proporções que compõem uma estrutura imensa e pesada, ele reúne os objetos a partir da apreensão de seus volumes e contornos, garantindo um efeito de totalidade e de massa que lhe garante uma compreensão do caminho a seguir.<sup>296</sup>

Com efeito, abstraídas as dimensões e as relações de proporção presentes na estrutura da edificação românica, o todo ilimitado da composição é percebido internamente, pois à medida que são apreendidos eixos livres, é induzida a caminhada no espaço interno, e, por consequência, suscitada sua condição pictórica. Em outras palavras, o invólucro ou a massa externa sugere o peso do corpo encarnado, o qual é superado pela noção de interioridade

---

<sup>295</sup> Cf. original: “El encuentro se convierte, pues, en un encuentro en el centro común de significado. Pero seguir a Cristo no implica que se alcance en seguida el centro. El camino es largo, y en términos arquitectónicos se concretó como un eje longitudinal, como un recorrido de redención que lleva al Altar, símbolo de la comunidad con Cristo [...]”.

<sup>296</sup> Cf. Wölfflin (2004, p. 18).



e associado à imagem cristã de conversão, remetendo à noção de movimento e, por sua vez, à impressão de ‘dissolução’ da estrutura no interior da edificação.<sup>297</sup>

[...] quando a atenção deixa de se concentrar nas margens, quando as tornam mais ou menos indiferentes aos olhos enquanto caminhos a serem percorridos e os objetos, vistos como manchas, constituem o primeiro elemento de impressão. (WÖLFFLIN, 2004, p. 26)

Embora este aspecto de ‘mancha’ ilustre acertadamente a noção pictórica pretendida no presente exercício estético, torna-se conveniente mencionar, para evitar qualquer contradição interna, que o aspecto de “mancha” alude “apenas” à impressão de desmaterialização românica, não remetendo aos efeitos luminosos, próprios dos estilos romano e bizantino, nem mesmo ao processo de perda de massa ou de reestruturação material, como anteriormente correlacionado ao estilo gótico, pois a arquitetura românica mantém um princípio de solidez próprio da premissa cristã de encarnação, ainda que sugira uma sensação ou um sentimento de desmaterialização com a intenção de espiritualizar o espaço.

A noção de desmaterialização, usualmente definida como uma premissa de ‘decomposição’ da matéria, em função de uma ressignificação do espaço, não expressa plenamente as intenções da arquitetura românica, pois essa se fundamenta na materialidade, qualificando-se a partir de edificações sóbrias e rígidas. Contudo, a expressão ‘desmaterialização’ passa a ser atribuída ao contexto arquitetônico românico, principalmente neste caso, no qual se pretende uma categorização pictórica, para sugerir uma superação do caráter tectônico da construção, a fim de justificar a impressão de movimento identificada em seu interior.

As formas especialmente ativas de edifícios românicos aparentemente estão em contradição com a procura de estruturas maciças e fechadas. É possível interpretar essa característica como expressão da necessidade de segurança e proteção, isto é, de uma base que torna possível a ação humana inspirada por Deus.<sup>298</sup> (SCHULZ, 1999, p. 79)

---

<sup>297</sup> A partir de uma premissa de desmaterialização e sua implícita noção de movimento, torna-se pertinente aludir à busca pelo interior do homem, assumida por Santo Agostinho com um caráter educacional. José J. Pereira Melo considera a educação vista por Santo Agostinho como um processo no qual o “homem exterior”, provido de materialidade, vai cedendo lugar para o “homem interior”, cuja essência é espiritual. Deste modo, a ação educativa necessita passar por uma purificação moral, possível apenas por intermédio divino, pois, para este autor, à medida que o homem se aproxima de Deus, aproxima-se do verdadeiro conhecimento; cf Melo (2002, p. 246).

<sup>298</sup> Cf. original: “Las formas especialmente activas de los edificios románicos aparentemente están en contradicción con la búsqueda de estructuras macizas y cerradas. Es posible interpretar esta característica como



O estilo românico, em particular a Basílica de Saint-Sernin, pode ser entendido como uma lacuna na historiografia da arquitetura, pois opera numa chave de materialização do discurso cristão, contrariando a conjuntura de estilos como o romano, o bizantino e o gótico, por exemplo, os quais admitem um processo de desmaterialização, seja ótico ou material, em razão de uma qualificação espiritual para o espaço.

A Basílica também revela, sobretudo em seu interior, uma intenção de dotar o espaço de espiritualidade, apesar de se caracterizar, preponderantemente, por propriedades como volume e massa e representar tanto a autoridade da instituição religiosa, enquanto edifício monumental, quanto a sobriedade e a aspereza de um corpo subjugado.

Dessa maneira, o partido arquitetônico adotado pela Basílica preza pela massa material e, mesmo que se oponha ao princípio de desmaterialização, busca a espiritualização necessária para envolver e guiar o fiel, demonstrando a complexidade e potencialidade do estilo, pouco exploradas em temáticas como esta.

Por isso, a arquitetura românica combina o espaço espiritualizado com sua aparente contradição: a solidez maciça. O poderoso efeito que os edifícios românicos causam deve-se ao retorno a um conceito pré-antropomórfico de massa e proporção; a articulação românica nunca tende a criar por si só um esqueleto de parede válido. O esqueleto é sempre secundário em relação à massa primária.<sup>299</sup> (SCHULZ, 1999, p. 93)

Todavia, mesmo que a “dissolução” material não seja admitida no românico, e, por conseguinte, o estilo não assuma uma dissociação genuína da parede, como apresentado pelo sistema construtivo bizantino de importância constitutiva para a arquitetura medieval posterior, sua intenção de espiritualização, segundo Schulz (1999, p. 82) e aqui se aceita, amplia-se à medida que são introduzidos os arcos e mudanças na proporção e ritmo longitudinais, o que permite inferir uma interpretação particular das noções de centro e percurso.

---

expresión de la necesidad de seguridad y protección, esto es, de una base que haga posible la acción humana inspirada por Dios”.

<sup>299</sup> Cf. original: “[...] Por ello, la arquitectura románica combina el espacio espiritualizado con su contradicción aparente: la maciza solidez. El poderoso efecto que causan los edificios románicos se debe al retorno a un concepto preantropomórfico, de masa y proporción; la articulación románica nunca tiende a la creación de un muro de esqueleto válido por sí mismo. El esqueleto siempre es secundario en relación con la masa primaria. La imagen ambiental del hombre románico puede definirse como un sistema de “lugares protegidos”; protegidos interiormente por la experiencia de la existencia de Dios y exteriormente por la clausura simbólica y la solidez”.



[...] a igreja deveria conter um centro e uma rota. Desde os primeiros templos cristãos, outras formas simbólicas foram combinadas com esses elementos básicos. Como manifestação da ‘Civitas Dei’, a igreja representou a ‘Jerusalém Celeste’ e, naturalmente, assimilou as formas próprias da cidade romana, como a rua com colunatas [...].<sup>300</sup> (SCHULZ, 1999, p. 76)

Argan (2002, p. 135), na mesma linha, aceita essa capacidade românica de ressignificação do espaço ao expor a apropriação que este estilo faz das determinações romanas, assimilando a forma típica de uma cidade romana, com ruas e colunatas que configuram um centro e um caminho. No entanto, é importante dizer que a articulação medieval transcende o aspecto puramente técnico, pois ao assumir a conformação romana para a produção de seus espaços, com corredores internos ladeados por colunas, altera-a em função da imagem cristã de conversão.<sup>301</sup>

Conforme a arquitetura românica representa um desenvolvimento da articulação de suportes e da rítmica romana, o percurso interno que apresenta também se altera, Argan procura inclusive apontar uma diferenciação dos membros arquitetônicos determinada por uma articulação da aparência. É nesse sentido que serão apresentadas resoluções construtivas que justifiquem a condição pictórica atribuída à Basílica, ou seja, a vibração característica de sua composição interna, advinda da justaposição de vistas complementares que evidenciam o percurso central como símbolo do caminho de conversão proposto pelo Cristianismo.

## 2. Exposição analítica

Se comparada à edificação cristã primitiva, a basílica românica insinua efeitos visuais e profundas perspectivas, transformando, de maneira radical, a identidade do edifício

---

<sup>300</sup> Cf. original: “Como sede la revelación divina, la iglesia debía contener in centro y un recorrido. Desde los primeros templos cristianos se combinaron otras formas simbólicas con estos elementos básicos. Como manifestación de las ‘civitas dei’, la iglesia representaba la ‘Jerusalén celestial’, y asimilaba naturalmente las formas propias de la ciudad romana, como es la calle con columnata”.

<sup>301</sup> Argan (2002, p. 135) coloca ainda que a sociedade românica reivindica sua fundação histórica, sua própria linhagem de Roma, e que é essa noção de continuidade histórica que justifica a apropriação românica da concepção romana do monumento como um edifício de valor ‘histórico’. Assim, a cidade românica tanto admite seus monumentos como o testemunho visível de sua historicidade, quanto assume o traçado de uma antiga cidade romana em suas edificações, ainda que interprete livremente o antigo esquema de acordo com as suas necessidades.



eclesiástico, sobretudo quando se trata de uma tipologia de peregrinação, como é o caso de Saint-Sernin. Logo, não se trata mais de um amplo salão romano, mas de uma fortaleza religiosa de expressivo caráter artístico que, externamente, por meio da representação de criaturas fantásticas, antecipa a mensagem cristã guardada plenamente em seu interior, de modo a acolher os féis que buscam a salvação: “[...] não é do interesse da arquitetura pictórica situar um edifício de sorte a possibilitar sua observação por todos os lados, ou seja, como um objeto tangível, como era o ideal da arquitetura clássica” (WÖLFFLIN, 2004, p. 75).

É certo que a configuração planimétrica dessa Basílica francesa em cruz latina assinala a referida condição pictórica, pois além de implicar a preponderância de um eixo visual único, revela um percurso longitudinal, definido por uma nave central e duas naves colaterais duplas. Este conjunto de cinco corredores conformam, portanto, o nomeado ‘corpo’ da edificação, local onde se estabelece a congregação de fiéis, os laicos, e em geral, a iconografia, a escultura. Com cerca de 115 metros de extensão e 32 metros de largura, o ‘corpo’ da Basílica guarda uma relação proporcional que sublinha seu eixo longitudinal, condição fundamental ao preceito cristão de conversão.<sup>302</sup>

Uma análise morfológica aponta que este ‘corpo’ se estrutura em 12 tramos, estabelecidos desde o nártex, acesso principal localizado à oeste, até o cruzeiro, marcado pelo cruzamento do eixo longitudinal da edificação com o transepto, determinando um prolongamento do percurso do fiel cristão, que se inicia à oeste, aos pés da cruz, rumo à iluminação ou conversão.<sup>303</sup> Logo, a orientação do edifício com a cabeça, ou abside, para o Leste não somente está de acordo com a imagem de Cristo como Senhor do mundo, mas também porque Ele, como a cabeça da Igreja, é a luz do mundo e deve se voltar para onde o Sol nasce todos os dias.<sup>304</sup>

---

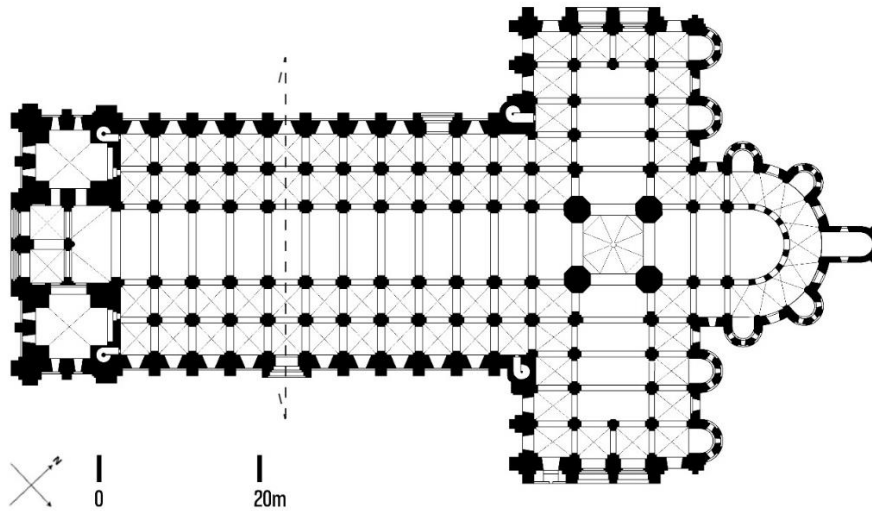
<sup>302</sup> A Abadia francesa Sainte-Foy de Conques, concluída no início do século XII, é inspirada nas igrejas de Toulouse e Santiago de Compostela, enquadrando-se na tipologia de peregrinação. No entanto, apesar de também implicar a alteração de um plano basilical para um plano cruciforme, a Abadia se torna pertinente à presente argumentação, pois, se comparada às demais edificações, de mesma tipologia, apresenta dimensões reduzidas, pressupondo outras relações de proporção e, portanto, suscitando outras perspectivas estéticas arquitetônicas. Contando com um eixo longitudinal de 56 metros de extensão e um eixo transversal de 35 metros, Sainte-Foy de Conques não apresenta uma preponderância do percurso longitudinal como evidenciado no exemplar românico de Saint-Sernin, com dimensões estimadas, respectivamente, em 115 metros e 64 metros; cf. Evans (1969, p. 23-28).

<sup>303</sup> Cf. Informações gerais acerca da Basílica Saint-Sernin de Toulouse. Disponível em: <[www.structurae.net/en/structures/basilique-saint-sernin-de-toulouse](http://www.structurae.net/en/structures/basilique-saint-sernin-de-toulouse)>. Acesso em: jun. 2021.

<sup>304</sup> Convém ponderar, no entanto, que o acesso à Basílica Saint-Sernin, diferentemente da determinação prevista originalmente, não se restringe, atualmente, à fachada Oeste, acontecendo também por meio do ‘Portal dos Condes’, localizado na fachada Sul da edificação, propriamente na extremidade Sul do transepto, a qual foi, por

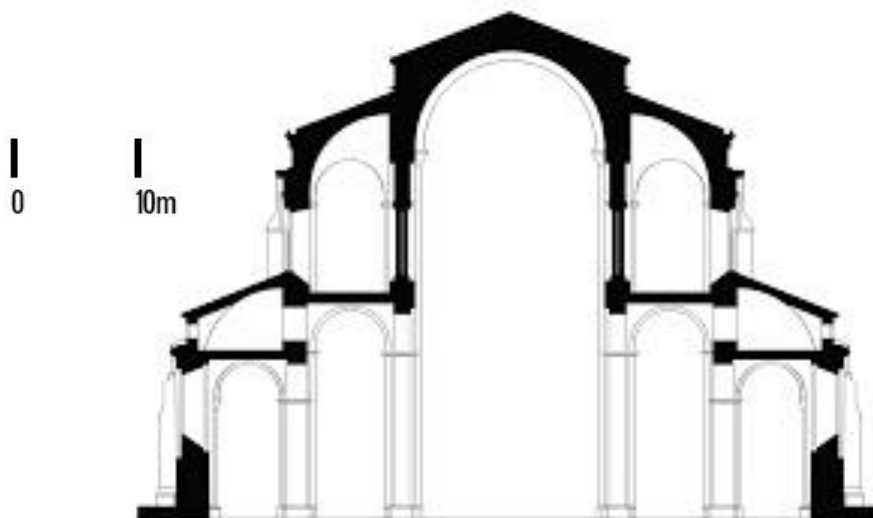


Fig. 68



(Estruturação em tramos. Nave principal e naves laterais. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>305</sup>

Fig. 69



(Seção transversal. Nave central e naves laterais. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França)<sup>306</sup>

mais de um século, a via de acesso reservada aos leigos. É possível atribuir essa alteração à influência romana, remetendo às casas de oração que deram origem aos primeiros templos cristãos, contudo, não há uma justificativa precisa. Assim como alguns outros elementos construtivos da Basílica foram modificados ao longo do tempo, é possível especular que o novo acesso tenha sido determinado por volta do século XVI, em resposta a uma revitalização urbana do entorno imediato, que passou a implicar uma maior dinâmica local, especialmente no que diz respeito à 'Rue du Taur', a qual conecta a cidade de Toulouse à fachada Sul de Saint-Sernin. É nesse sentido de destaque que o 'Portal Miègeville' é concebido no ano 1100, também voltado à 'Rue du Taur', pois sua posição no edifício garante uma apresentação eficaz das imagens esculpidas para os fiéis. Posto que se trata do único Portal com tímpano esculpido, com uso abundante da figura humana, retratada em cenas bíblicas, o Portal foi certamente previsto para ser visto por todos, aproximando-se do espectador, se comparado às representações abstratas e simbólicas dos demais tímpanos; cf. Cazes; Cazes (2008, p. 65).

<sup>305</sup> Representações desenvolvidas por Martin Salék. Disponível em: <[www.coroflot.com/martinsalek/History-and-renewal-2018-2019](http://www.coroflot.com/martinsalek/History-and-renewal-2018-2019)>. Acesso em: jun. 2021.

<sup>306</sup> Representações desenvolvidas por Martin Salék. Disponível em: <[www.coroflot.com/martinsalek/History-and-renewal-2018-2019](http://www.coroflot.com/martinsalek/History-and-renewal-2018-2019)>. Acesso em: jun. 2021.



De modo a configurar uma disposição estrita dos seus elementos arquitetônicos, das suas proporções e da sua orientação, as naves são compostas por vãos quadrados que servem de módulo básico para as demais dimensões da Basílica, de modo que os vãos da nave e do transepto equivalem a duas dessas unidades. Em concordância, essas mesmas proporções se espelham em cada um dos corredores laterais duplos que ladeiam a nave central, criando uma profunda unidade arquitetônica.

A harmonia espiritual transmitida pela repetição dessas unidades é uma das notáveis conquistas da igreja de peregrinação, pois denota a unidade desejável pela concepção presente em *De vera religione*, quando Agostinho coloca que toda a criação exalta o Criador e nela há traços de unidade à qual remonta a sua origem.

Contudo, é possível afirmar que o corredor principal da Basílica, flanqueado de ambos os lados por colunatas, rompe, em certa medida, com a harmonia do espaço, ao se destacar em relação às naves colaterais, em sentido dimensional, alcançando 21 metros de altura e cerca de 8 metros de largura. Essa diferenciação representa a importância do corredor central tanto como representação do discurso agostiniano acerca do reto caminho a ser seguido, quanto como eixo de simetria de toda a composição, premissa formal preservada pelo cristianismo.

A particularização da nave central também acontece em relação à estrutura da cobertura que, em abóbada de berço, é marcada por arcos duplos. Em uma vista axonométrica de Saint-Sernin, é possível notar que os pares de abóbadas das naves laterais trabalham com as abóbadas das galerias sobre a nave lateral interna para resistir ao empuxo das altas abóbadas de berço com arcos transversais presentes na nave central e no coro.

Com arcos transversais sustentados por meias colunas, também chamadas colunas adossadas, a abóbada de berço promove o fechamento de toda a extensão da nave central, enquanto a abóbada de aresta, definida como a forma resultante do cruzamento de duas abóbadas de berço, distingue-se como cobertura das galerias e da nave lateral externa. Como um aspecto construtivo categórico, as abóbadas, em ambas as tipologias, demarcam tanto a importância dada à nave central, revelando uma certa hierarquia estrutural, quanto aludem à noção de continuidade, fundamental à categorização pictórica.





Fig. 70



(Nave principal e naves laterais. Arcos e abóbadas. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>307</sup>

Fig. 71



(Nave principal e naves laterais. Arcos e abóbadas. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>308</sup>

<sup>307</sup> Disponível em: <[www.toulouse-tourisme.com/la-basilique-saint-sernin/toulouse/](http://www.toulouse-tourisme.com/la-basilique-saint-sernin/toulouse/)>. Acesso em: mar. 2020.

<sup>308</sup> Disponível em: <[www.toulouse-visit.com/la-basilique-saint-sernin/toulouse/](http://www.toulouse-visit.com/la-basilique-saint-sernin/toulouse/)>. Acesso em: mar. 2020.

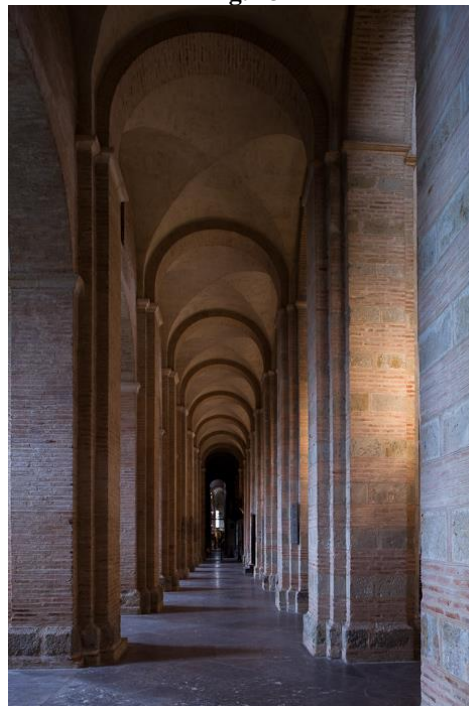


Fig. 72



(Abóbada de berço e arcos romanos. Nave central. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França)<sup>309</sup>

Fig. 73



(Abóbada de aresta. Nave colateral externa. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França)<sup>310</sup>

---

<sup>309</sup> Disponível em: <[www.vialucispress.wordpress.com/2013/10/02/the-stone-and-saint-sernin-de-toulouse-dennis-aubrey/](http://www.vialucispress.wordpress.com/2013/10/02/the-stone-and-saint-sernin-de-toulouse-dennis-aubrey/)>. Acesso em: mar. 2020.

<sup>310</sup> Disponível em: <[www.vialucispress.wordpress.com/2015/07/03/la-pierre-et-saint-sernin-de-toulouse-dennis-aubrey-translated-by-arnaud-sergent/](http://www.vialucispress.wordpress.com/2015/07/03/la-pierre-et-saint-sernin-de-toulouse-dennis-aubrey-translated-by-arnaud-sergent/)>. Acesso em: mar. 2020.



A abóbada de berço, no caso de Saint-Sernin, determina um eixo visual, uma vez que cobre toda a extensão da nave central até o coro, partes construtivas de maior relevância dentro da composição românica, afirmando uma preponderância do percurso e uma gradação em relação aos corredores laterais duplos, mais baixos e mais iluminados. Uma certa unidade material também deve ser apontada como responsável por estabelecer eixos visuais contínuos, pois a partir da homogeneidade de cores e texturas a cada ‘camada’ da edificação, é demarcado o princípio de horizontalidade que justifica todo o seu interior.

Embora durante a Alta Idade Média a utilização de tijolo na região sul da França apareça como uma exceção, reservando esse material apenas para preenchimentos, abóbadas e laterais articuladas, a construção de Saint-Sernin incorpora o tijolo na edificação de paredes inteiras, de modo que apenas as janelas, colunas e alguns pequenos pontos de apoio isolados como arcos, faixas e cornijas são erigidos em pedras brancas de calcário. Esta uniformidade material, visível tanto na composição das paredes, abóbadas, pilares e piso incita não apenas uma leitura nítida do espaço a ser percorrido, ou seja, os vazios dos corredores que condicionam à aproximação da abside, mas garantem uma impressão de unidade estilística e conceitual, atestando a hegemonia da Igreja, e, por conseguinte, a grandeza da composição românica.

Ainda que a nave central pressuponha uma composição material harmoniosa, desenvolvendo-se sob uma cobertura única e homogênea, e ao longo de um eixo longitudinal de suportes similares, é preciso ressaltar a presença de revestimentos variados, de padronagem geométrica, na demarcação de espaços de maior importância e sacralidade no interior da Basílica. A título de exemplo, tanto o altar eucarístico, produto da oficina do escultor Bernard Gilduin<sup>311</sup>, está inscrito em uma área evidenciada por uma disposição de piso distinta, quanto a parede românica guarda intervenções artísticas pontuais, recorrentes à medida que se aproximam da abside.

Todavia, cabe ressaltar que as paredes românicas se associam às abóbadas maciças, apoiando-se em grossos pilares retangulares ou cruciformes aos quais colunas ou meias colunas são fixadas, de modo a definir uma solução estrutural materialmente coesa no interior dos templos românicos, com o predomínio do sólido sobre o vão. Responsáveis por uma

---

<sup>311</sup> Cf. Contribuições do escultor medieval que marcou o período de 1090 a 1110. Disponível em: <[www.studiodifferemment.com/telechargement/PDF/toulouseb40-gilduingilabert.pdf](http://www.studiodifferemment.com/telechargement/PDF/toulouseb40-gilduingilabert.pdf)>. Acesso em: jun. 2021.



configuração espacial poderosa e funcional, com caráter de proteção, essas paredes se tornam uma alternativa estrutural que define o sistema mural do período. De maior complexidade, se comparada com as superfícies lisas e apenas interrompidas por janelas das basílicas paleocristãs, as paredes românicas são descontínuadas, uma vez que se relacionam com semi-colunas ou molduras verticais e horizontais que as reticulam ou remarcam: “O estilo românico foi, portanto, capaz de especificar diferenças significativas, de função e conteúdo. Além dos tipos funcionais, também encontramos caracteres regionais típicos [...] os franceses se destacam pela organização lógica e clareza estrutural”<sup>312</sup> (SCHULZ, 1999, p. 93).

Fig. 74



(Homogeneidade material. Nave central. Arcadas do trifório. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>313</sup>

<sup>312</sup> Cf. original: “El estilo románico era, pues, capaz de concretar significativas diferencias de función y contenido. Además de tipos funcionales, también encontramos caracteres regionales típicos [...] los franceses se destacan por la organización lógica y la claridad estructural”.

<sup>313</sup> Disponível em: <[www.architecture.relig.free.fr/sernin3](http://www.architecture.relig.free.fr/sernin3)>. Acesso em: mar. 2020.



**Fig. 75**



(Homogeneidade material. Pavimento contínuo. Nave central. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>314</sup>

**Fig. 76**



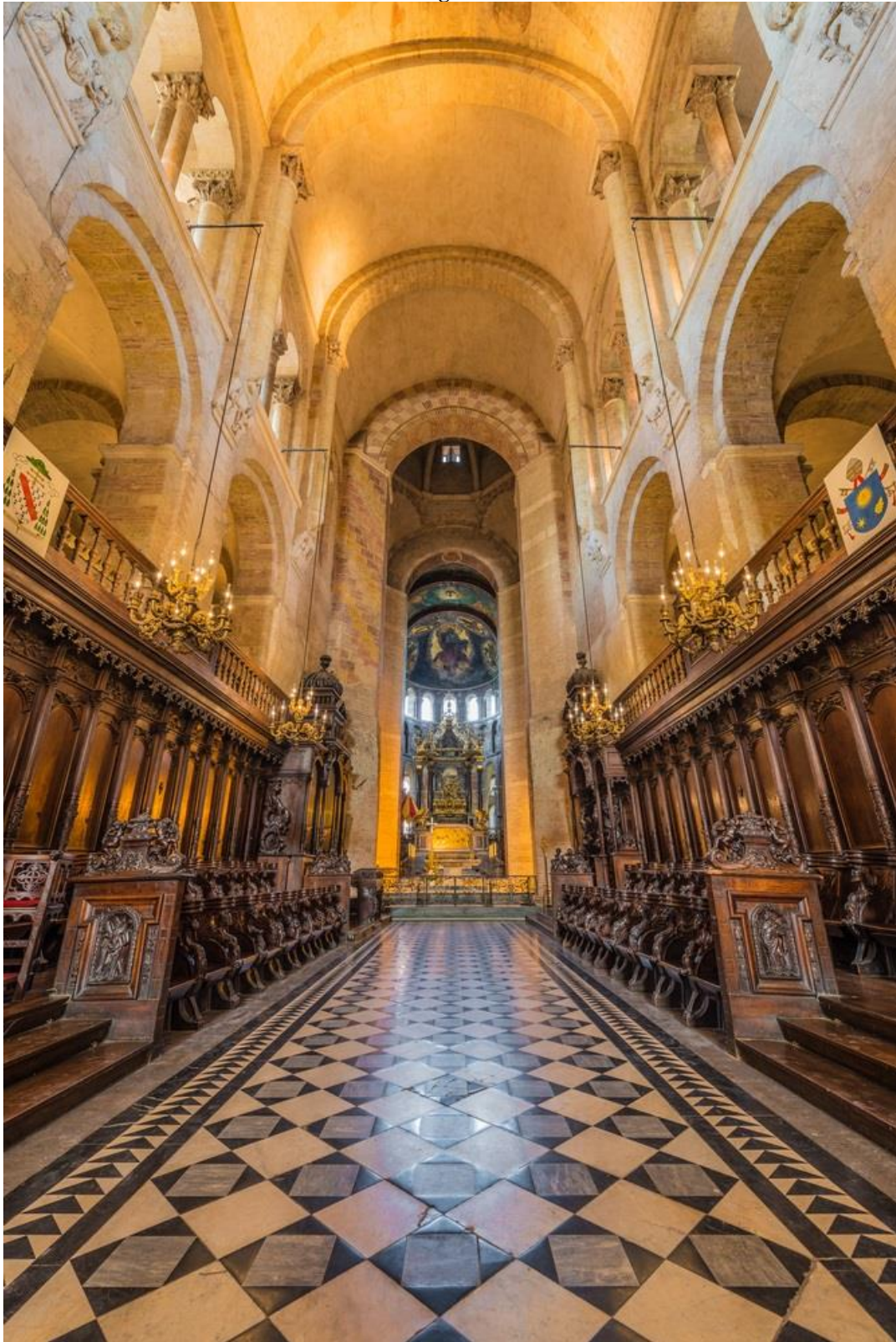
(Homogeneidade material. Pavimento contínuo. Deambulatório. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>315</sup>

<sup>314</sup> Disponível em: <[www.hautegaronnetourisme.com/activites/la-basilique](http://www.hautegaronnetourisme.com/activites/la-basilique)>. Acesso em: mar. 2020.

<sup>315</sup> Disponível em: <[www.architecture.relig.free.fr/sernin3](http://www.architecture.relig.free.fr/sernin3)>. Acesso em: mar. 2020.



Fig. 77

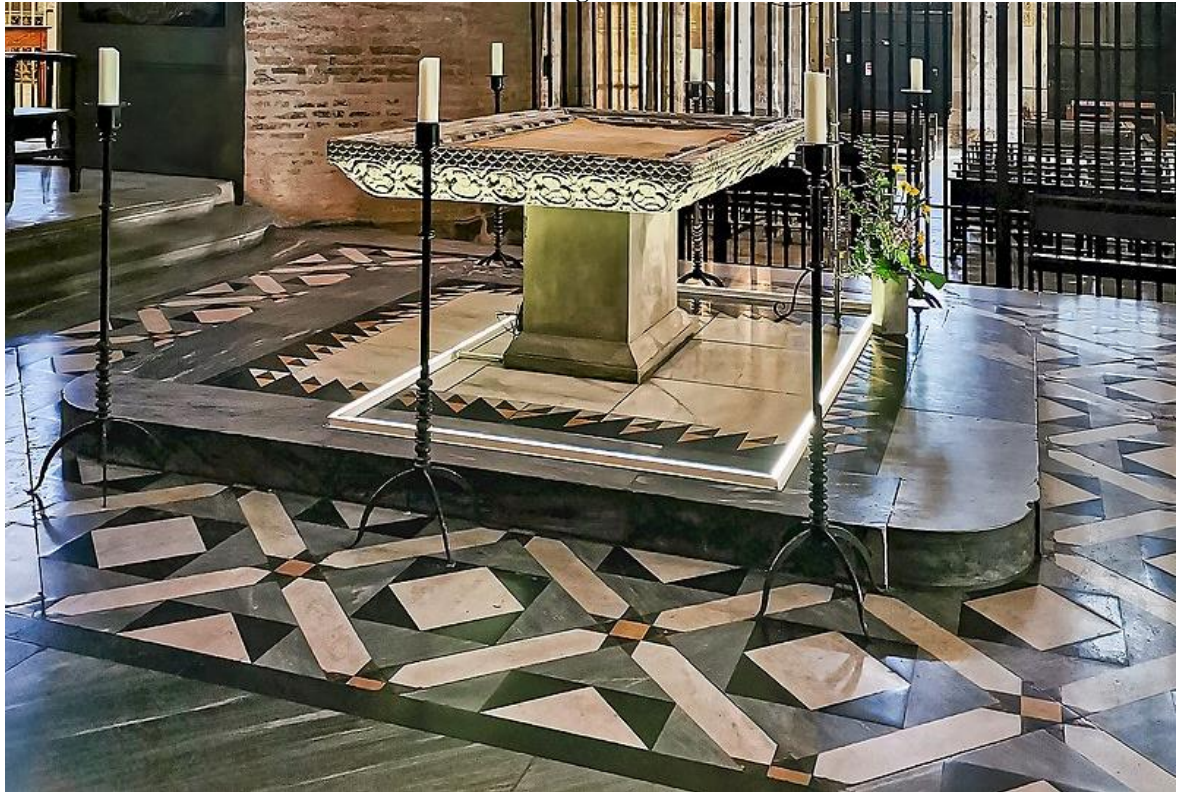


(Padronagem geométrica no coro. Baias dos cônegos. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França)<sup>316</sup>

<sup>316</sup> Disponível em: <[www.saintserninadnsa.org](http://www.saintserninadnsa.org)>. Acesso em: mar. 2020.



Fig. 78



(Padronagem geométrica no cruzeiro. Mesa do altar. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França)<sup>317</sup>

Distante de um sistema estrutural tipicamente românico, composto por pilares e colunas em alternância, a Basílica francesa não apresenta, como apontado por Conti (1984, p. 17), uma composição ritmada por suportes alternados.<sup>318</sup> No entanto, é sustentada por uma lógica interna, composta por diferentes suportes, pilares planos angulares que se repetem ao longo de toda a nave central e ainda pilastras presas a núcleos retangulares dispostas nas naves colaterais.

Distinguindo a arcada da nave, há pilares compostos por colunas engastadas, as quais sobem da parte inferior dos pilares compostos até a abóbada e seguem ao longo da nave como arcos transversais, os quais sustentam a abóbada de berço. A principal função de apoio, portanto, já não pode ser confiada às colunas, que transmitem pesos apenas verticalmente ao longo do eixo, mas sim aos pilares, organismos plasticamente complexos que reagem simultaneamente a impulsos verticais e transversais. Ao considerar a intercambialidade

<sup>317</sup> Disponível em: <[www.hautegaronnetourisme.com/activites/la-basilique-saint-sernin/](http://www.hautegaronnetourisme.com/activites/la-basilique-saint-sernin/)>. Acesso em: mar. 2020.

<sup>318</sup> Cf. Nota de Rodapé 145.



existente entre estes elementos que compõem a igreja, compreendendo a natureza de um sistema que possui diversas regras de funcionamento, é possível refletir acerca do quão “pictórico” o interior de Saint-Sernin se torna por meio deste entrelaçamento de formas. O conjunto resultante é deslumbrante, quando visto em perspectiva.

Logo, não há nessa Basílica colunas que se elevem de maneira isolada, sem função estrutural, porém, diferentemente das fachadas, onde pequenas colunas são fixadas à superfície arquitetônica ou ainda ligadas a outras manifestações escultóricas, as colunas no interior de Saint-Sernin, em particular aquelas dispostas ao longo da nave principal, incitam o olhar em um movimento ascendente limitado até o arco romano, que por se tratar de um semicírculo, conduz o olhar ao retorno, em um movimento descendente.

De maneira contrária ao que acontece com o arco ogival gótico, o arco tipicamente romano sublinha o caráter de peso e a relação da edificação com o terreno em sua concretude, refutando uma abertura ou transcendência que rompa os limites da Basílica em um movimento ascensional para o infinito divino, uma vez que ele está no interior do homem e, por conseguinte, neste espaço.

**Fig. 79**



(Arcos romanos. Baias ou vãos correspondentes. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>319</sup>

<sup>319</sup> Disponível em: [www.mappinggothic.org/image/](http://www.mappinggothic.org/image/)>. Acesso em: mar. 2020.





Fig. 80



(Pilares compostos. Colunas engastadas. Naves colaterais. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>320</sup>

<sup>320</sup> Disponível em: <[www.saintserinadnsa.org](http://www.saintserinadnsa.org)>. Acesso em: mar. 2020.



Fig. 81



(Pilares compostos. Colunas engastadas. Naves colaterais. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>321</sup>

Os arcos circulares tipicamente romanos também definem vãos e, assim, a modulação tanto da nave central quanto dos corredores colaterais, os quais se mostram alinhados, de modo a favorecer a permeabilidade essencial em uma tipologia de peregrinação. Além disso, esse alinhamento viabiliza a iluminação direta do espaço interno, ainda que se tratem de corredores profundos, e, por consequência, de uma iluminação dissipada, que se dispersa até atingir a nave central, marcando graus de claridade.

Todavia, se consideradas as arcadas românicas que estruturam os corredores de Saint-Sernin, é possível notar uma sequência de arcos conformando planos divisores que delimitam e fecham sua nave central, restringindo níveis adequados de iluminação natural. Essa relação de delimitação e fechamento dos corredores da Basílica francesa, torna-se ainda mais evidente quando comparada à Catedral de Santiago de Compostela, posto que Saint-Sernin se mostra menos permeável, tanto física quanto visualmente, com uma definição mais rígida de seus corredores e uma consequente preponderância da nave central.

<sup>321</sup>Disponível em: <[www.saintserninadnsa.org](http://www.saintserninadnsa.org)>. Acesso em: mar. 2020.

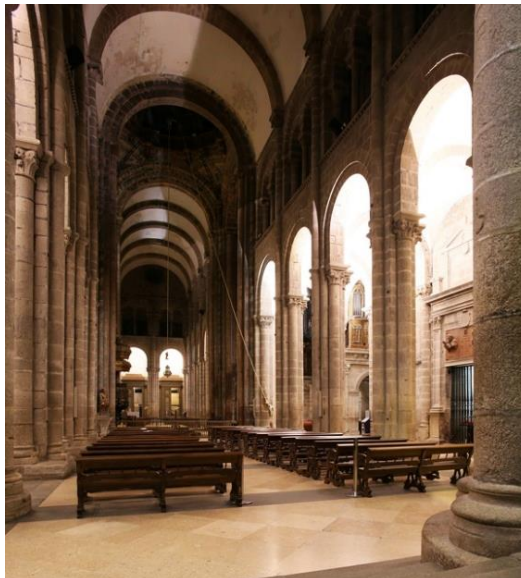


**Fig. 82**



(Nave central. Arcos romanos e trifório. Percurso interno da Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França)<sup>322</sup>

**Fig. 83**



(Nave central. Arcos romanos e trifório. Catedral de Santiago de Compostela, Espanha)<sup>323</sup>

---

<sup>322</sup> Disponível em: <[www.vialucispress.wordpress.com/2016/03/21/cathedral-of-santiago-de-compostela](http://www.vialucispress.wordpress.com/2016/03/21/cathedral-of-santiago-de-compostela)>. Acesso em: mai. 2020.

<sup>323</sup> Disponível em: <[www.vialucispress.wordpress.com/2016/03/21/cathedral-of-santiago-de-compostela](http://www.vialucispress.wordpress.com/2016/03/21/cathedral-of-santiago-de-compostela)>. Acesso em: mai. 2020.



Sobre esses arcos semi-circulares corre um segundo nível de arcos proporcionalmente menores, chamado trifório, com ligeiras colunas duplas e capiteis delicadamente ornamentados. Relacionado à tribuna, segundo andar acima das naves laterais característico dos templos românicos de peregrinação, o trifório aparece de maneira contínua por toda a extensão da nave e do perímetro do transepto, recebendo luz natural e contribuindo ao efeito luminoso do interior.

Embora a luz absorvida por esse elemento construtivo não penetre diretamente o interior da Basílica, preenchendo-o, o trifório contribui para a nitidez do espaço, pois se associa às aberturas distribuídas no nível do solo, alinhando-se a elas, e, portanto, alternando-se com os contrafortes exteriores, de modo a demarcar baias.

Nas igrejas basilicais, foi introduzido um terceiro piso, denominado trifório [...]. Esta novidade está claramente relacionada com as mísulas e com os motivos dos arcos de pedra no exterior, e serve também para acentuar o ritmo horizontal do edifício. Às vezes, isso se desdobra para construir uma galeria real [...]. Nas grandes igrejas de peregrinação foi usada uma divisória em dois planos com ampla galeria sobre os arcos principais e sem clerestório. Esta solução destaca o movimento contínuo ao redor dos corredores e do ambulatório.<sup>324</sup> (SCHULZ, 1999, p. 82)

Em geral, essa galeria estreita, aberta sobre o andar das arcadas ou das tribunas, aparece posicionada sob o clerestório nas paredes laterais que separam a nave principal das colaterais, no entanto, Saint-Sernin não conta com o clerestório, ou seja, não conta com um conjunto rítmico de arcos que admite luz natural diretamente para a nave central.

Quando acima da tribuna não há paredes, e, portanto, aberturas voltadas ao exterior, o último lanço de parede e a grande abóbada da nave central se ligam diretamente às chaves dos arcos em que essa se abre, excluindo a possibilidade de uma abertura para a construção do clerestório. A ausência deste tipo de janela, que usualmente ilumina toda a nave central e a decora com os seus arcos e colunas, condiciona o interior da Basílica a uma situação de meia-luz, própria das chamadas “igrejas de peregrinação”.

---

<sup>324</sup> Cf. original: En las iglesias de corte basilical se introdujo un tercer piso, llamado triforio [...] Este novo rasgo se relaciona evientemente con las ménsulas y con los motivos de arcos pensiles en el exterior, y sirve también para acentuar el ritmo horizontal del edificio. A veces se desarrolla hasta constituir una real galería [...] En las grandes iglesias de peregrinaje se recurrió a una partición en dos planos con una galería espaciosa sobre los arcos principales y sin clerestorio. Esta solución subraya el movimiento circundante continuo de las naves laterales y el ambulatorio.



A luz não é uniforme: na meia-luz engrossada pelas abóbadas, as janelas, que não são grandes e tocadas, introduzem feixes de luz que atingem as arestas dos arcos e pilares, transformando os seus contornos lineares em realces vívidos, semelhantes aos filamentos dourados que, na pintura, sulcam as áreas de cor. (ARGAN, 2002, p. 132)

Ao afirmar que os contornos lineares dos arcos são transformados pela luz, Argan reforça a categorização pictórica exposta até aqui, pois se refere a uma certa suavização dos limites da construção, fazendo alusão a cenários e perspectivas. Esta lógica é validada por Wölfflin ao ressaltar que quanto mais a iluminação for introduzida na composição, “[...] como um fator independente, tanto mais a arquitetura será do tipo pictórico visual” (WÖLFFLIN, 2004, p. 76).

Nesse sentido, se comparada à arquitetura clássica, cujo efeito luminoso se coloca a serviço da forma, a edificação românica tenta fazer desaparecer a forma plástica, de maneira que as sombras dos pilares isolados ou dos frisos e frontões das janelas não sejam as únicas a serem percebidas. O interior da Basílica de Saint-Sernin, portanto, não objetiva como no caso clássico, a demarcação da forma real, mas o alcance da imagem pictórica, levando em conta que “[...] o movimento livre da luz pode ser obtido por contrastes de luzes ofuscantes e sombras densas, ou vibrar em tonalidades claras [...]” (WÖLFFLIN, 2004, p. 70).<sup>325</sup>

Cabe ressaltar que esta noção se aplica à interpretação do interior da Basílica apenas em certa medida, pois esse edifício não conta com efeitos luminosos intensos. Considerando suas pequenas aberturas e a luz indireta promovida pela conformação do trifório com as tribunas, são estabelecidas áreas de penumbra, de modo a configurar um efeito luminoso do tipo focal. Dessa maneira, à medida que luz e sombra se unem, transformando-se em um elemento pictórico, é determinada uma nitidez gradual entre naves central e colaterais, e delas em relação à absíde.

Wölfflin faz uma ressalva em relação ao conceito de “pictórico”, acreditando que este pode sugerir apenas uma vibração e não implicar um movimento cênico de massas. Para ele,

---

<sup>325</sup> Livre do rigor estético grego, uma grande expressão espacial da arquitetura da Idade Média está justamente no domínio e na articulação luz-sombra, isto é, na captura da luz para o interior das edificações, pois, para além de sugerir a ideia de grandeza de Deus, essa estratégia visa destacar as formas e os detalhes arquitetônicos, provocando espacialidade. Mesmo que não seja novidade simbolizar Deus por meio da luz, porque também o fizeram os egípcios, persas e gregos, é própria da Idade Média a experiência de transparência espacial no mundo Ocidental, determinando fundamentalmente a forma de projetar a arquitetura, seja em seu interior ou em seu exterior, pois passa a implicar uma superação, por meio das estruturas, das vedações ou massas, pelos vazios ou aberturas, numa união perfeita entre arte e estrutura construtiva.



o verdadeiro impulso não requer uma maior riqueza de formas, uma vez que o “[...] interesse está na apreensão do mundo como uma imagem oscilante” (WÖLFFLIN, 2004, p. 15).

Dessa maneira, não importa à presente categorização os níveis de movimento que o “pictórico” implica, se o movimento é impetuoso ou apenas uma vibração, mas a oscilação produzida na composição interna da Basílica, a partir da disposição de elementos estruturais análogos que configuram um ritmo e, portanto, induzem a caminhada.

A tribuna, também entendida enquanto galeria elevada, determina um primeiro piso flanqueando a nave principal de Saint-Sernin, de modo a reforçar sua linearidade. Seja reservada à acomodação da multidão peregrina ou como espaço distinto destinado aos sacerdotes, a tribuna se configura como um elemento contínuo que delimita a nave central, e exerce um ‘rebaixamento’ das naves colaterais subsequentes, atuando como um reforço do princípio “pictórico” atribuído ao interior da Basílica francesa.

Disposta acima das naves laterais, voltando-se à nave principal, a tribuna se articula como corredores suspensos de modo a estabelecer profundidade, marcando uma horizontalidade predominante: “Em geral, pode-se dizer que a planta das igrejas de peregrinação simboliza uma extensão horizontal que não existia nas igrejas medievais anteriores” (SCHULZ, 1999, p. 85-86).

Além de frisar a sugestão pictórica de um caminho principal, a tribuna, enquanto um nível superior exerce um ‘rebaixamento’, implicando efeitos luminosos de penumbra que acompanham toda a extensão das naves. A interrupção de um pé-direito livre, diferentemente do que acontece na nave central, produz áreas de sombreamento, contribuindo com a imagem cristã de um espaço que resguarda o homem pecador, com o intuito de conduzi-lo à reflexão.

Saint-Sernin apresenta galerias acima do nível do solo, lidando com o efeito de ‘rebaixamento’ e, portanto, reforçando a impressão linear de deslocamento por corredores. Por outro lado, para efeito de comparação, a Catedral de Santiago de Compostela, embora também possua tribunas, difere-se de Saint-Sernin ao induzir o fiel a percorrer todo o seu espaço interno, em certa medida, de modo desordenado, uma vez que se mostra mais ‘aberta’ à perambulação em função do dimensionamento de suas arcadas.



**Fig. 84**



(Trifório com arcadas gêmeas. Abóbada de berço. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>326</sup>

**Fig. 85**



(Trifório e arcos romanos. Capitéis historiados. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>327</sup>

<sup>326</sup> Disponível em: <[www.architecture.relig.free.fr/sernin3](http://www.architecture.relig.free.fr/sernin3)>. Acesso em: mar. 2020.

<sup>327</sup> Disponível em: <[www.architecture.relig.free.fr/sernin3](http://www.architecture.relig.free.fr/sernin3)>. Acesso em: mar. 2020.



Se comparadas as edificações, as distintas dimensões das arcadas e a conseqüente variação na amplitude dos corredores, sugerem diferentes efeitos luminosos, pois, além de se associarem às tribunas, os arcos são distribuídos de maneira coerente em relação às aberturas voltadas ao exterior, favorecendo em maior ou menor grau a entrada de iluminação natural.

Seguindo uma lógica de distribuição, de acordo com a definição de um nível duplo de baias arqueadas, as aberturas na fachada são valorizadas como elementos marcantes no edifício românico, ainda que se apresentem em dimensão e quantidade insuficientes em relação à área edificada. A distribuição e conseqüente composição da fachada denota um caráter “linear”, “não-pictórico”, como anteriormente mencionado, porém, internamente, essas aberturas devem ser analisadas a partir da promoção de efeitos de luz e sombra que favorecem a condução do fiel cristão ao longo das naves.

Embora menos exploradas, se comparadas aos vitrais góticos que conferem altos níveis de iluminação natural e a projeção de um espectro cromático no ambiente, as aberturas românicas são admitidas como estratégia construtiva essencial à composição de Saint-Sernin, e, portanto, à definição de seu percurso interno, posto que são dispostas de modo a realçar pontos específicos dentro do processo ritual, como por exemplo a mesa eucarística e o altar-mor, peças preponderantes à cerimônia cristã localizadas no cruzeiro e na cabeceira da Basílica, respectivamente.

Todavia, os altos níveis de iluminação focal na abside, se comparados à penumbra que caracteriza a extensão das naves, representam tanto a hierarquia cristã determinada na conformação do espaço, segundo o discurso teológico, quanto um certo desprendimento e potencial estético da abside, posto que a abside se torna esteticamente livre da expressão cristã.

Ainda que associadas às tribunas, que se abrem para a nave principal por meio de janelas de lanceta dupla suportadas por colunas, uma série de pequenas aberturas viabiliza uma iluminação indireta, de baixa intensidade, mantendo áreas de penumbra ao longo da extensão das naves. Dessa maneira, todo o “corpo” da Basílica é marcado por variações de sombreamento, manifestando uma progressão luminosa que, de certa forma, corresponde à ‘transformação’ do fiel conforme ele se aproxima do final do percurso interno.

Esta progressão nos níveis de iluminação que definem o interior do templo românico consta em Agostinho, em sua ponderação acerca da necessidade de os olhos começarem por observar as coisas que não brilham por si mesmas e que precisam de uma luz que lhes é alheia





para poderem ser vistas, como uma parede; em seguida ele menciona que os olhos deverão se dirigir para as coisas que refletem com maior vivacidade tal luz exterior; seguidamente, os olhos poderão contemplar o brilho do fogo terrestre, o brilho dos astros como a lua e o brilho das auroras e do nascer do dia; só depois, poderão contemplar o sol sem se ferirem.<sup>328</sup> Do mesmo jeito faria a alma para ver gradativamente Deus. Nesse sentido, evidenciando sua influência neoplatônica, Agostinho afirma que “Os sentidos da alma são como os olhos da mente – Deus ilumina o mundo – é a luz do mundo” (AGOSTINHO, *Soliloquiorum* I, XIII, 23).

O efeito luminoso no espaço interno da Basílica é favorecido ainda pela grande rosácea disposta na fachada principal da edificação, à Oeste. Associado às pequenas aberturas que se localizam ao longo de toda a extensão da nave colateral externa, esse vitral circular recebe luz natural, destacando o corredor central, e, portanto, contribuindo à concepção já exposta de um caminho primordial de conversão. Embora a rosácea seja melhor trabalhada no estilo gótico, ganhando um aprimoramento rendilhado, representações bíblicas ou ainda dimensões e disposições variadas, no românico, particularmente em Saint-Sernin, opõe-se diametralmente à abside, marcando o eixo central da edificação, portanto o início e o final da caminhada de conversão.

**Fig. 86**



(Vista Interna. Sentido Leste-Oeste. Maciço ocidental. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>329</sup>

<sup>328</sup> Cf. Agostinho (*Soliloquiorum* I, XIII, 23).

<sup>329</sup> Disponível em: <[www.toulouse.aujourd'hui.fr/etudiant/sortie/saison-estivale-toulouse-les-orgues](http://www.toulouse.aujourd'hui.fr/etudiant/sortie/saison-estivale-toulouse-les-orgues)>. Acesso em: mar. 2020.



Fig. 87



(Rosácea. Vista Interna. Maciço ocidental. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>330</sup>

<sup>330</sup> Disponível em: <[www.toulouse-brique.com/saint-sernin](http://www.toulouse-brique.com/saint-sernin)>. Acesso em: mar. 2020.



Devido ao caráter hierofânico<sup>331</sup> do homem medieval há o entendimento de que a luz “[...] provinha diretamente de Deus [...]” (GOZZOLI, 1986, p. 22) e como tal é possível justificar o destaque luminoso concedido à abside, se comparado aos demais espaços. A abside é o local de maior sacralidade dentro da Igreja, nela reside o altar cerimonial, e, por isso, a simbologia desse espaço se faz a mais importante, sendo reservado apenas ao clero.

Assim, à medida que o fiel caminha pelo corpo da Basílica, isto é, por suas naves sombreadas, ele se aproxima da abside, observando não apenas uma maior iluminação, mas uma maior ornamentação, seja em função de afrescos ou de esculturas, que compõem as paredes e os capiteis das colunas. O crescente nível de detalhamento é manifestado pelo conjunto de tramos presentes na nave central, visto que três dos onze tramos que definem toda a edificação, distinguem-se à medida que se aproximam da abside por conter colunas adossadas com relevos historiados.

Além disso, os pilares que definem o cruzeiro da Basílica podem ser apontados também como alteração relevante à valorização da abside, pois se distinguem dos demais suportes, demonstrando não apenas a necessidade de reforços consecutivos para estruturar a torre sineira, mas uma ligeira quebra no panorama da nave e da abside, em certa medida, sugerindo um afunilamento do caminho, e, por consequência, um enquadramento da abside.

---

<sup>331</sup> Hierofânico é um termo relativo a “hierofania”, compreendido como manifestação ou revelação do sagrado. Fonte: HIEROFANIA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <[www.dicio.com.br/hierofania/](http://www.dicio.com.br/hierofania/)>. Acesso em: abr. 2021.



Fig. 88



(Pilares reforçados. Cruzeiro. Sustentação torre sineira. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França)<sup>332</sup>

Fig. 89



(Aberturas na abside. Luz natural. Iluminação focal. Basílica Saint-Sernin, Toulouse, França)<sup>333</sup>

<sup>332</sup> Disponível em: < [www.musiqueorguequebec.ca/orgues/france/toulouse](http://www.musiqueorguequebec.ca/orgues/france/toulouse)>. Acesso em: abr. 2020.

<sup>333</sup> Disponível em: < [www.musiqueorguequebec.ca/orgues/france/toulouse](http://www.musiqueorguequebec.ca/orgues/france/toulouse)>. Acesso em: abr. 2020.



Igualmente, o transepto demarca a referida ‘antecipação’ da abside, e, com isso, pode ser entendido como um espaço de preparação do fiel para o fim da caminhada. Como uma resolução construtiva que determina espaços internos ortogonais ou ainda um cruzamento de perspectivas profundas envolvendo as naves e a abside, o volume do transepto obedece a relação geométrica modular antes apresentada, totalizando 64 metros de extensão e 24 metros de largura.

Orientado no sentido norte-sul, o transepto, ou braço transversal, é muitas vezes mal definido, pois é comumente compreendido apenas como espaço anexo que complementa o coro, sendo reservado às comunidades religiosas. Contudo, não existe uma regra única, e seu papel se torna dependente das exigências litúrgicas ou, sem dúvida, do espaço necessário para cada uma das comunidades. Saint-Sernin de Toulouse e Saint-Lazare d’Autun (1146) são casos exemplares de transeptos autorizados a leigos.

Na Basílica Saint-Sernin é possível afirmar uma dualidade em relação ao transepto, pois este se volta tanto aos cónegos quanto aos fiéis, definindo os papéis e prerrogativas de cada um. A decoração dos capitéis que esse espaço encerra é definida de acordo essas duas comunidades, de modo que as representações destinadas aos cónegos são reunidas no braço norte do transepto, enquanto aos leigos, reserva-se o braço sul.

Uma vez que a função da imagem é demarcar espaços, as tribunas que circundam o perímetro do espaço oriental são carregadas de representações, a fim de definir os papéis e funções de cada uma das duas comunidades, pois enquanto os representantes da igreja atuavam como mediadores entre os homens e Deus; a confraria leiga, cumpria com a distribuição de esmolas, socorro aos pobres e reconstrução da Basílica.

Dessa maneira, os extremos do transepto se apresentam ricamente ornamentados, ao passo que o braço norte conta com murais dos anos 1140-1180 (Ciclo da Ressureição; a Representação de Santo Agostinho; e a Crucificação), originalmente prevendo a recepção dos cónegos pelas ‘portas reais’<sup>334</sup>, e o braço sul, diametralmente oposto, com as Capelas da Virgem e de São Germano.

---

<sup>334</sup> As ‘portas reais’ da Basílica Saint-Sernin foram originalmente destinadas ao acesso dos cónegos a partir do antigo claustro, mas esse acesso foi obstruído, mais tarde, com a destruição do claustro, para dar lugar à Capela do Crucifixo e à Capela das Almas do Purgatório, construídas no início do século XVIII, mantendo o caráter contemplativo do espaço; cf. Vista Panorâmica do Transepto de Saint-Sernin. Disponível em: <[www.visites-panoramiques.com/Basilique-Saint-Sernin-Toulouse-chapelle-du-crucifix](http://www.visites-panoramiques.com/Basilique-Saint-Sernin-Toulouse-chapelle-du-crucifix)>. Acesso em: jun. 2021.



Fig. 90



(Capelas. Braço sul do transepto. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>335</sup>

Fig. 91



(Capelas. Braço norte do transepto. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>336</sup>

<sup>335</sup> Disponível em: < [www.mappinggothic.org/image/49488](http://www.mappinggothic.org/image/49488)>. Acesso em: mar. 2020.

<sup>336</sup> Disponível em: < [www.basilique-saint-sernin.com/site/basilique-romane/de-briques-et-de-pierres/](http://www.basilique-saint-sernin.com/site/basilique-romane/de-briques-et-de-pierres/)>. Acesso em: mar.2020.



Uma vez que o volume do transepto acolhe e acomoda o contingente de peregrinos cristãos, guardando um caráter contemplativo, passa a ser compreendido enquanto espaço intermediário no processo de conversão do homem medieval, como etapa do percurso interno necessário ao alcance da máxima sacralidade. No entanto, para além de seus afrescos, capiteis esculpidos, capelas e relíquias, o deambulatório possui a finalidade de induzir a adoração das relíquias medievais.

A liturgia sofre alterações com o tempo, justificando as mudanças na tipologia do edifício religioso cristão, sobretudo no que diz respeito à construção de diversos altares nas naves laterais. Assim, se até então nos templos havia um único altar, simbolizando um só Cristo, conforme as missas privadas se multiplicam, multiplicam-se também os altares. Contudo, ao invés de se acomodarem por todo o templo, no momento que o maciço ocidental é compartimentado em naves e as tribunas são definidas, os altares migram para a parte oriental do edifício, instituindo o deambulatório.

Logo, no início do século XI esse prolongamento das naves laterais, envolvendo a abside, começa a aparecer, ‘coroad’ de capelas e destinado a se tornar um recurso inevitável das igrejas de peregrinação. Particularmente entendido como uma estratégia construtiva para a expansão da prática devocional, que não apenas é incutida na mentalidade românica enquanto cumprimento do papel religioso cristão, mas financia, em certa medida, as edificações do período, o deambulatório se abre para quatro pequenas capelas abobadadas e uma capela axial mais profunda, guardando as imagens de Cristo, dos anjos e apóstolos.<sup>337</sup>

Designado ‘caminho dos corpos sagrados’, o papel deste amplo corredor de 3,50 metros de largura na identificação de um caráter “pictórico” no espaço interno da Basílica se mostra fundamental, pois, circundando o altar e envolvendo cinco capelas em torno da abside, define-se enquanto um prolongamento do caminho de conversão, que se inicia à Oeste, assinalando a preponderância da cabeceira de Saint-Sernin.

O espaço do deambulatório pressupõe o compromisso do fiel com a adoração das relíquias cristãs, e, dessa maneira, problematiza a noção agostiniana da arte enquanto recurso para o alcance da verdade. Considerando que Agostinho trata a fruição como uma operação de apropriação do objeto observado de maneira imediata, a concentração de relíquias, afrescos

---

<sup>337</sup> Cinco capelas são dispostas ao longo do corredor nomeado ‘deambulatório’, configurando o que ficou conhecido como ‘Circuito dos Corpos Santos’: Capela da Imaculada Conceição; Capela de Santo George; Capela do Espírito Santo; Capela de Santo Sylve; Capela de Santo Martial, Santo Cyr e Santa Julitte.



e capiteis decorados com motivos vegetais, animais e bíblicos no deambulatório justifica seu discurso.

Fig. 92



(Corredor de acesso às relíquias. Deambulatório. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>338</sup>

Fig. 93



(Corredor de acesso às relíquias. Deambulatório. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>339</sup>

<sup>338</sup> Disponível em: <[www.portalsaeule.de/index.php?cat=Portale](http://www.portalsaeule.de/index.php?cat=Portale)>. Acesso em: abr. 2020.

<sup>339</sup> Disponível em: <[www.portalsaeule.de/index.php?cat=Portale](http://www.portalsaeule.de/index.php?cat=Portale)>. Acesso em: mar. 2020.





Interessado em abordar uma experiência mística religiosa, o pensador cristão avança nessa lógica ao atribuir o amor à operação de fruição, e defendendo o ato de se alegrar com a verdade, ele fomenta a importância da adoração para uma experiência imediata do homem com Deus.<sup>340</sup> Porém, Agostinho ainda se refere ao dom da graça, afirmando a necessária conceção de Deus, pois ainda que o homem possa fruir Deus na matéria, depende de sua aceitação. Essa condição é representada no espaço da Basílica, propriamente na disposição da abside como o final da caminhada, e o deambulatório como o percurso contemplativo contínuo que a envolve.

Assim, a partir do transepto e conforme se aproxima da cabeceira do edifício, onde se localiza o altar, a ornamentação em Saint-Sernin se concentra nas paredes, arcos, e capiteis, respondendo ao propósito românico de ressaltar o fim do percurso interno, e, por conseguinte, ponto de máxima simbologia religiosa. Encarado como o final da caminhada de conversão, a abside também é demarcada a partir da distribuição das peças necessárias à ação litúrgica.

Da mesma maneira, a fim de reafirmar uma graduação do espaço cristão, a luminosidade no interior do edifício se concentra na área ocupada pela abside, caracterizando uma estratégia de iluminação focal graças à captação de luz natural pelas janelas altas que compõem a extremidade leste da Basílica. Martins pondera que essa valorização da abside pela disposição da ornamentação justifica a confecção de uma análise estética relevante, pois ao articular estratégias luminosas, ornamentação e intenções rituais, esse espaço guarda “testemunhos da vivência humana” (MARTINS, 2009, p. 48).

De modo geral, os templos medievais são imbuídos de uma hierarquização simbólica e de atributos espaciais, sendo que a ornamentação deve ser interpretada em conjunto com o espaço que esta ocupa. É nesse sentido que os capiteis presentes na composição de Saint-Sernin demarcam o percurso do fiel cristão na extensão das naves, central e laterais, culminando em manifestações artísticas mais complexas, presentes na abside, de modo a valorizar sua simbologia.

---

<sup>340</sup> Em suas *Confissões*, Agostinho aponta que a vida feliz é a alegria que provém da Verdade e que embora o homem a estime, ele precisa conciliar o espírito e a carne, de modo a admitir o Deus que habita em seu interior, para vivenciar uma experiência religiosa: “[...] Poderemos então concluir que nem todos querem ser felizes porque há alguns que não querem alegrar-se em Vós, que sois a única vida feliz? Não; todos querem uma vida feliz” (AGOSTINHO, *Confissões*, X, 23).



**Fig. 94**



(Deambulatório. Capelas radiantes. Fachada Leste. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>341</sup>

**Fig. 95**



(Deambulatório. Capelas radiantes. Fachada Leste. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>342</sup>

Convém ressaltar, no entanto, que não há aqui a pretensão de investigar o discurso que fundamenta a iconografia presente em Saint-Sernin para uma compreensão profunda da

<sup>341</sup> Disponível em: <[www.guidesud.com/blog/la-basilique-saint-sernin-le-plus-grand-edifice-roman](http://www.guidesud.com/blog/la-basilique-saint-sernin-le-plus-grand-edifice-roman)>. Acesso em: jun. 2021.

<sup>342</sup> Disponível em: <[www.cdn.britannica.com](http://www.cdn.britannica.com)>. Acesso em: jun. 2021.



produção artística do período. Segundo Vivian Coutinho de Almeida (2010, p. 225), a disposição das representações, enquanto pintura ou escultura, não revela a intenção de constituir um itinerário único e definitivo de contemplação, portanto, não cabe a este capítulo a interpretação dos atributos das imagens com base na liturgia cristã.

Do ponto de vista de Dupront, o programa iconográfico medieval define o percurso que o peregrino efetua no seio do santuário, ao longo do qual ele receberá, por intermédio das imagens, um ensinamento preciso, posto que a ornamentação disposta ao longo do caminho interno implica a [...] “transmutação de um destino, e comporta uma série de revelações sucessivas” (1987, p. 132).

Além disso, apoiando-se na premissa agostiniana acerca da dinamicidade e inquietude do homem, que “[...] não se encontra nunca em repouso [...]” (*Confissões* I, 1), torna-se possível evidenciar uma concentração de detalhes à medida que se aproxima da cabeceira do templo românico, progressão justificada pelo caráter “pictórico” de seu interior.<sup>343</sup>No entanto, a ornamentação românica não se assemelha a um interior Barroco, categorizado como intensamente “pictórico”, pois não visa o impacto emocional, o dramatismo e a ambiguidade que guarda o contexto da produção artística barroca. O românico, por outro lado, demonstra uma “sugestão” pictórica, visto que representa um espaço seguro que compreende a caminhada de conversão do homem subjugado pelo pecado.

Contido na abside, o coro deve ser assinalado como o lugar da representação, uma vez que conta com escadas de acesso e barreiras que o separam da nave, representando uma distinção interna, particularmente a adoção de um sistema estrito de organização e circulação voltado ao clero. Usualmente, o coro recebe o santuário, marcando seu caráter distinto no espaço, como no caso da Basílica Saint-Sernin, na qual o santuário do santo padroeiro, Saturnino, encontra-se erguido acima de uma cripta. Elevado alguns degraus acima do pavimento da nave, este santuário principal conforma um local reservado com um altar particular, denominado altar das relíquias, ao passo que o altar-mor da Basílica ocupa o espaço imediatamente inferior, diante do coro.

---

<sup>343</sup> Uma vez que a abside cristã conta com um adensamento de representações: “A escultura românica só pode ser entendida na dupla faceta como resultado de uma técnica e enquanto especulação sobre o espaço. A escultura apodera-se do espaço, pressupondo que haja dois —o nosso e o espaço do objeto. A escultura românica tende a afastar-se de nós, a unir-se ao muro, a fazer bloco com a própria arquitetura, definindo-se pelo movimento, perfis e volumes. Dissimula os vazios, invade os tímpanos, decora as arquivoltas, dá à coluna, especificamente ao capitel, uma nova vida. Associada à parede carrega o valor de ornamento e de estrutura. (MIRANDA, 1995, p. 82).



De acordo com Fazio et al. (2011, p. 150) o coro de Saint-Sernin é construído em 1077 e consagrado em 1096, recebendo em seu forro um programa iconográfico elaborado apenas no ano de 1536. O conjunto é dominado por cristo em majestade cercado pelos símbolos dos evangelistas, configurando-o enquanto espaço de máxima sacralidade no conjunto, uma sugestão do “céu” românico acima do altar.

**Fig. 96**



(Afrescos, mosaicos e esculturas. Abside. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>344</sup>

<sup>344</sup> Disponível em: <[www.toulouse-brique.com/sernin](http://www.toulouse-brique.com/sernin)>. Acesso em: mar. 2020.



Fig. 97



(Afrescos, mosaicos e esculturas. Abside. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>345</sup>

<sup>345</sup> Disponível em: <[www.basilique-saint-sernin.fr/wp-content/uploads/2019/10/EXPO\\_DEFINTIF\\_W.pdf](http://www.basilique-saint-sernin.fr/wp-content/uploads/2019/10/EXPO_DEFINTIF_W.pdf)>. Acesso em: jun. 2021.



Tendo em vista o exercício estético proposto por este capítulo e a aplicação do conceito “pictórico” na leitura do espaço, torna-se possível inferir que a impressão de movimento no interior do templo românico, advinda da noção de desmaterialização, culmina com a abside, pois, caracterizada como o ponto de máxima sacralidade no espaço cristão, ela implica, em nível estético, o fim da caminhada de conversão. Logo, o programa iconográfico que se concentra e caracteriza a abside cristã justifica a atribuição de uma conotação celestial, mais especificamente, a imagem de inversão do “céu” românico, que se coloca acessível, mediante o percurso do homem.

### **3. Proposição estética: Inversão do “céu” românico**

Ainda que tenha sido apresentado até o momento um discurso cristão consolidado e o modo como este se revela na edificação românica, este capítulo considera ainda a abertura presente em uma arquitetura com qualidade estética, como no caso da Basílica de Saint-Sernin, que se mostra capaz de suscitar leituras estéticas distintas.

Após uma análise criteriosa de Saint-Sernin, a qual serve de modelo para as presentes especulações, torna-se possível inferir a recepção de novas interpretações, suscitando uma nova perspectiva em relação ao espaço interno da edificação, em conformidade com a noção de movimento no interior da Basílica e, portanto, em resposta à condição pictórica atribuída a ela. Considerando a metodologia de análise formal colocada por Wölfflin e os apontamentos teológicos proferidos por Agostinho, é proposta uma outra leitura estética do espaço sacro românico, sobretudo, ao sugerir uma possível inversão da imagem do “céu” românico.

Os templos, especialmente atribuídos ao estilo românico, são descritos, mística e liturgicamente, pelo rei Henrique I (1008-1060) e pelo Abade Suger (1081-1151), como a imagem do céu, pois expressam a correspondência entre a linguagem ritual da consagração e a visão da Cidade Celeste, despertando o sentimento de comunhão do mundo terrestre com o celeste, ao passo que leva ao êxtase e ao aprendizado dos valores religiosos.

Entre os principais valores implementados pela Igreja, sua definição como a porta do céu e a Casa do Senhor implica uma atmosfera mística e transcendente, representada, acima



de tudo, pelos portais românicos historiados, com o objetivo de auxiliar na invocação da fé, fazendo com que os fiéis penetrem no santuário, desprezando o domínio mundano do externo. Logo, torna-se evidente a associação entre o arquiteto e o pintor, em termos de influência, à filosofia e à poesia, concorrendo para “erguer uma espécie de cidade do espírito, cujos alicerces assentam as bases da vida histórica” (FOCILLON, 1980, p. 16).

A ordem das simetrias e das correspondências, a lei dos números, uma espécie de música dos símbolos, organizam secretamente estas imensas enciclopédias de pedra. Sem dúvida temos nelas, não digo o testemunho dum tempo, mas sob a sua forma mais completa e mais bem ligada, a história natural e a história ideal do homem. (FOCILLON, 1980, p. 20)

A noção dicotômica entre o domínio exterior e o interior celestial dos templos se apoia ainda em interpretações triviais do espaço religioso, as quais apontam uma hierarquia representativa, com o “céu” acima da cabeça dos homens e o ‘inferno’ aos seus pés, em oposição, de modo a refletir o discurso cristão.

**Fig. 98**



(Afresco. Cordeiro de Deus. Braço norte do transepto. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>346</sup>

<sup>346</sup> Disponível em: <[www.basilique-saint-sernin.fr/fresque-2/](http://www.basilique-saint-sernin.fr/fresque-2/)>. Acesso em: mar. 2020.



A imagem de domos e tetos – principalmente a abside – pintados ou esculpidos com estrelas, nuvens, pássaros, ou até mesmo Cristo em toda a sua majestade sentado no céu, expressa a tentativa de afirmar a inserção da Igreja no mundo, sua integração com ele, como uma perfeita continuação da criação divina. O próprio encontro das formas arredondadas do domo com as quadradas da superfície das paredes da igreja é encarado como um simbolismo teológico que representa o encontro do céu com a terra na forma do nascimento de Cristo, uma vez que Ele, feito homem, coloca-se como mediação dos planos terreno e celestial.

No entanto, diferentemente desta concepção generalista, e a partir das leituras de Santo Agostinho acerca do processo de conversão do homem, o presente capítulo propõe uma nova abordagem em relação a imagem românica de “céu”, pois após a apresentação de discursos filosófico-teológicos, torna-se possível afirmar o desejo do homem medieval de se converter, voltar-se à Deus e caminhar em direção a Ele. Isso fica claro em algumas passagens agostinianas acerca do caminho da interioridade, diante da proposição de um reto caminho a ser seguido pelo cristão, que parte de uma operação de recolhimento, seguida de reflexão (assim como expresso no capítulo “O pensamento de Agostinho e suas inferências (neo)platônicas”).

Encarada como o fundamento da mentalidade do período, essa mensagem cristã de interioridade se associa ainda às determinações de Bruno Zevi (1996, p. 71), com relação à dinamicidade introduzida pelo desenho planimétrico românico, tornando possível depreender que o “céu” românico não reponde a uma hierarquia vertical (céu-terra-inferno), mas é refletida arquitetonicamente em um caminho contínuo, no qual o fiel cristão persegue a verdade última, como metáfora de um caminho interior de conversão.

Ao passo que a relação hierárquica entre céu, terra e inferno como as instâncias consideradas pelo homem cristão está posta previamente mediante a representação de um eixo vertical, cabe a este capítulo suscitar uma nova leitura estética que ainda responda ao discurso teológico-filosófico do período e que possa, ao mesmo tempo, ser justificada pelas evidências formais próprias do estilo, ressaltando uma relação de horizontalidade.

A proposição de uma nova interpretação coloca em questão o modo como o discurso, nesse caso o discurso teológico-filosófico, interfere na construção do espaço e, por conseguinte, em sua leitura estética. Logo, são retomados alguns dos elementos arquitetônicos





apresentados e a maneira como eles podem passar a ser entendidos como reforços para uma premissa de movimento, tipicamente pictórica.

O exercício estético efetuado anteriormente, ao se vincular os conceitos de Wölfflin à edificação românica, busca promover o potencial inventivo do período e validar a qualidade artística guardada na Basílica de Saint-Sernin. Assim, faz-se certo que a igreja românica não admite o deleite puramente estético, mas fomenta uma apropriação ativa e pragmática de um lugar e das atividades que nele são desenvolvidas, porque, utilizando de sua natureza contemplativa, a obra submerge o visitante.

Diante disso, é expressa a possibilidade de superar uma interpretação trivial do espaço religioso e das correspondências imediatas já estabelecidas pela literatura tradicional. Todavia, a proposição de ‘inversão do céu’ se dá de maneira especulativa, ainda que considere o caráter “pictórico” identificado no interior da Basílica, em conjunção com uma ressignificação das condições arquitetônicas postas.

Primeiramente, os arcos, como elementos construtivos de disposição regular ao longo de toda a extensão da Basílica, podem ser reinterpretados segundo um ideal declinante que, diferentemente do arco ogival gótico ao definir um movimento ascendente, sugere um movimento descendente, como uma imagem de fixação no terreno, ou seja, uma fundamentação.

Se considerada a mentalidade medieval, essa imagem dialoga com o peso admitido ao corpo por Agostinho, denotando o apego do homem românico ao solo ou ainda a necessidade dele em se prender ao domínio terreno, seja por uma culpa pecadora, seja por uma expectativa de salvação. Esta descrição convoca impressões associadas a sentimentos ambíguos de culpa e de inocência, próprios da influência agostiniana e sobretudo, de seu discurso acerca da interioridade. Logo, os arcos, assim como as abóbadas, contribuem para a composição de um ambiente reservado, introspectivo, contido em si mesmo.

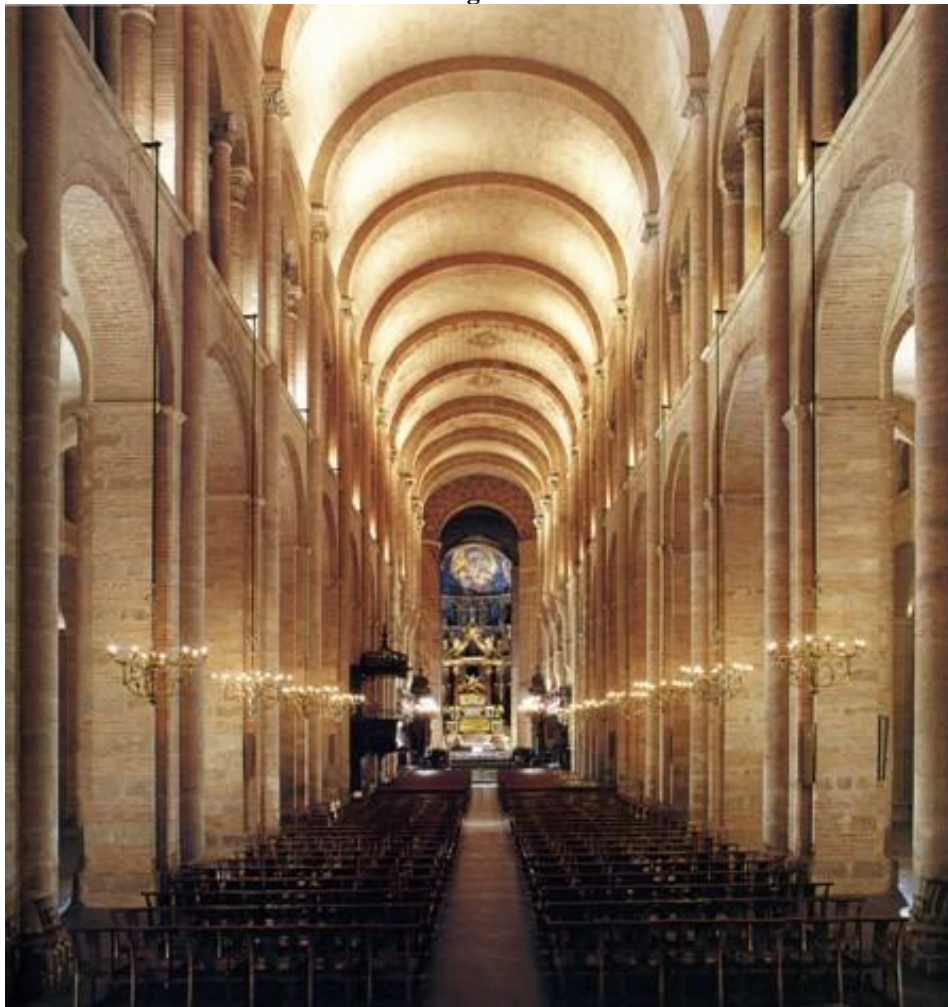
A literatura tradicional se refere à representação do “céu” e sugere a noção de contemplação do plano superior, ou seja, das abóbadas, procurando justificar-se. Contudo, as abóbadas de Saint-Sernin são outros elementos passíveis de uma reinterpretação estética, afinal os índices celestiais que as ornamenta se mostram insuficientes para justificar a cobertura em pedra como uma representação do “céu” românico. Assim, apenas seu caráter distinto enquanto alternativa construtiva se mantém da leitura arquitetônica tradicional.



Ao passo que a abóbada de berço, estrutura da nave central que guia o homem até a abside, apresenta afrescos com motivos religiosos em apenas três dos onze tramos nos quais se divide, a abóbada de aresta, por sua vez, caracteriza as naves colaterais, os braços do transepto e a extensão do deambulatório contendo afrescos com a representação de constelações, sugerindo, portanto, o plano superior como imagem celestial.

No entanto, ambas as tipologias, tanto de berço quanto de aresta, não são visualmente valorizadas no conjunto de Saint-Sernin e, além de contarem com a baixa luminosidade do espaço interno de maneira geral, apresentam intervenções artísticas pontuais, se comparada à extensão total da edificação, as quais se localizam a uma altura de 21 metros de altura (condição comum aos capiteis que compõem o espaço interno da Basílica).

**Fig. 99**

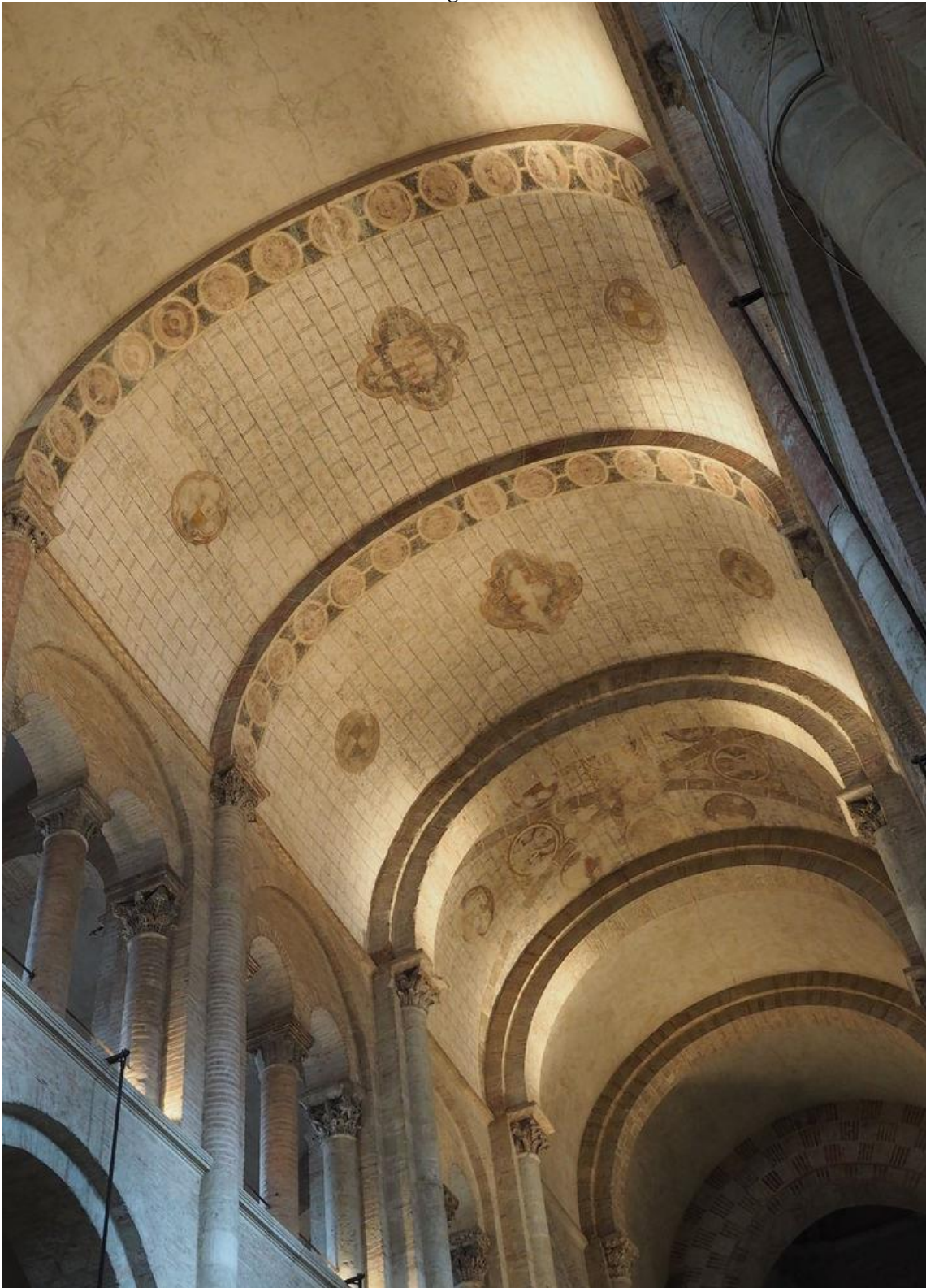


(Horizontalidade e movimento. Caráter pictórico. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>347</sup>

<sup>347</sup> Disponível em: <[www.smarthistory.org/saint-sernin/](http://www.smarthistory.org/saint-sernin/)>. Acesso em: mar. 2020.



Fig. 100



(Abóbada de berço. Trifório com arcadas gêmeas. Afrescos. Basílica Saint-Sernin. Toulouse, França)<sup>348</sup>

<sup>348</sup> Disponível em: <[www.jalladeauj.fr/sernin/](http://www.jalladeauj.fr/sernin/)>. Acesso em: mar. 2020.



Com efeito, embora a Basílica apresente algumas imagens em suas abóbadas, seja a representação do cordeiro de Deus ou de estrelas em pontos estratégicos da construção, não há uma associação metafórica convincente da cobertura com o céu. À medida que se torna possível afirmar a inexistência de uma hierarquia, com o inferno sob os pés e o “céu” coroando o espaço, o olhar do fiel cristão não se volta à cobertura para uma contemplação, pois o templo românico não proporciona uma impressão de amplitude, mas implica recolhimento e segurança, fazendo de seu interior um microcosmo seguro, único na natureza terrestre, envolvido pela mensagem divina contra o domínio mundano exterior.<sup>349</sup>

Contrariando a noção de que o plano divino é moldado pelas formas circulares das abóbadas, das cúpulas e dos arcos semicirculares, pois eleva o olhar do fiel cristão para o alto, o coro, acima do altar e ao final do percurso interno da Basílica, guarda a nova proposição que aqui se faz de inversão do “céu” românico. Em conjunto com as características já observadas, isso impõe um alto grau de unidade a todo o projeto.

Logo, ao romper com noção de um eixo vertical que determina a imagem do “céu” românico no alto da Basílica, a proposição de um “céu” acessível ao homem medieval que percorre um eixo horizontal evidencia a mentalidade agostiniana, que prega a presença de Cristo no homem, arquitetonicamente representada pelo final da caminha no espaço interior do templo românico.

Esta mesma noção de inversão do “céu” encontra respaldo ainda ao se tratar da cripta<sup>350</sup>, que também rompe com a lógica trivial de interpretação de um eixo vertical. Se o plano superior, as abóbadas, referem-se ao céu, o plano imediatamente oposto, dever-se-ia referir ao inferno, porém, esse raciocínio condena a posição dos corpos santos a uma camada inferior, no subsolo da Basílica e sob os homens, local onde as figuras santificadas, não

---

<sup>349</sup> Conforme abordado por Maria Cristina Pereira (2006, p. 18), uma conhecida metáfora antropomórfica, própria do período medieval, e, por isso, fundamentada no discurso teológico, sugere que o espaço do claustro simboliza o Paraíso terrestre, e a igreja românica, por sua vez, levando em conta certa proporcionalidade, o corpo de Cristo, um microcosmo cristão disposto no mundo para acolher os fiéis.

<sup>350</sup> O exemplar arquitetônico de Saint-Sernin sofre uma reformulação de sua cripta, pois a partir do ano 1258 esse espaço, localizado na absida da Basílica, é reconstruído com um grande dossel de pedra, em estilo gótico, uma espécie de torre hexagonal erguendo-se no alto da absida, local que abriga ainda hoje o sarcófago de São Saturnino. Posteriormente, na década de 1280, uma cripta inferior é cavada sob as baías do coro, para abrigar as inúmeras relíquias que vieram enriquecer o tesouro da Basílica. Nesta ocasião, cabe mencionar, são reforçados os quatro pilares que definem o cruzeiro, ou ainda a intersecção do ‘corpo’ basilical com o transepto, de modo a prepará-los enquanto suportes principais do campanário.



poderiam ocupar, uma vez que se tratam de relíquias e corpos dignos de contemplação e adoração.

Além disso, o eixo vertical como representação usual da imagem celestial esbarra na noção agostiniana de que Deus habita o interior do homem, pois, dessa maneira, o pensador condena o corpo, ou seja, a carnalidade, fazendo referência ao mal enquanto ausência do bem, de modo a não atribuir relevância ao inferno como dimensão exterior: “[...] E como invocarei o meu Deus — meu Deus e meu Senhor —, se, ao invocá-lo, o invoco sem dúvida dentro de mim?” [...] “Não estou no inferno, e, contudo, também Vós lá estais, pois ‘se descer ao inferno, aí estais presente’<sup>351</sup>[...]” (AGOSTINHO, *Confissões* I, 2).

Ainda que denuncie a possibilidade de o homem se render aos vícios e, portanto, ao pecado, Agostinho remete a alma perdida e questiona “[...] Para que lugar, fora do céu e da terra, me retirarei, a fim de que venha depois a mim o meu Deus [...]?” (AGOSTINHO, *Confissões* I, 2). Para ele, a qualidade pecadora implica a perda da capacidade da mente humana em contemplar a unidade do Ser na Verdade, que se distancia da condição inteligível se perdendo em meio à suscetibilidade das coisas no tempo.

Logo, posto que o inferno não estabelece, em Agostinho, uma dicotomia marcante com o plano superior, a proposição de inversão do “céu” românico convém enquanto nova resolução estética arquitetônica. Ao se admitir a abside enquanto representação do “céu” românico, a cripta passa a ser lida enquanto espaço distinto no conjunto, desempenhando o papel de fundamentação da mensagem divina, a qual está refletida no coro, especificamente no santuário.

Além disso, faz-se possível pensar a respeito de seu acesso que, ligado ao deambulatório, dá prosseguimento ao caráter contemplativo desse corredor de relíquias, fomentando a adoração na cripta. O “céu” românico sendo considerado o ponto final do caminho de conversão, o ponto focal de iluminação ou a abside cristã de Saint-Sernin, encontra reforço no caráter de peregrinação da Basílica.

Embora a tipologia de peregrinação não seja a única que o estilo compreende, sua configuração favorece o percurso, assim como manifestado por Zevi ao admitir o plano românico como responsável por introduzir dinamicidade no espaço do templo, e, por

---

<sup>351</sup> Salmos 138, 8.



consequente, estimular a deambulação do homem que busca o perdão e o alcance da verdade divina.

Em um importante momento histórico como a Alta Idade Média, de caráter artístico e espiritual, Saint-Sernin de Toulouse implica uma forte impressão de harmonia e serenidade, que emerge do equilíbrio dos volumes arquitetônicos e do caráter de relíquia que mantém. Enriquecida em razão das muitas peças conservadas à devoção ao longo dos séculos, a edificação concede uma experiência mística ao peregrino cristão, contribuindo à possível redescoberta do percurso que leva à salvação.<sup>352</sup>

Contudo, quando considerado a partir de um viés estético, esse percurso também envolve o não fiel, pois admite uma comoção que supera a compreensão de qualquer discurso, incluindo o discurso teológico. Logo, mesmo não se manifestando como um símbolo da conversão, o referido percurso ressalta o papel da caminhada para a devida fruição estética do homem.

O exercício estético exposto, assim como a nova proposição estética colocada, reforça o interesse do presente trabalho em abordar a superação tanto da teologia quanto da filosofia pela estética, a fim de manifestar não apenas o potencial estilístico do período românico, mas, a partir disso, também a autonomia da arte. Dessa maneira, a capacidade estética da Basílica em comover o homem cristão ou não cristão é aqui tratada, pois a fruição estética independe de uma fundamentação, seja ela teológica ou filosófica ou de outra espécie. O conviva, à medida que caminha no templo, torna-se apto a sentir as possibilidades de leitura de uma inversão do “céu”, mesmo que como ato inconsciente.

A especulação em torno de uma nova compreensão do “céu” românico nesta seção considera o estilo enquanto resposta da mentalidade agostiniana, particularmente a arquitetura de Saint-Sernin, como resultado de uma escolha estética que responde à teologia e à filosofia, porém, segundo a metodologia de Wölfflin, é empreendida leitura formal para expor o potencial estético e, portanto, a abertura do exemplar arquitetônico a novas especulações estéticas, visando novas fundamentações acerca da própria força da estética.

---

<sup>352</sup> Sobre a atribuição de potência ao espaço, Zevi afirma: “A civilização grega conheceu poucas colunatas interiores, mas mesmo onde existem, e basta lembrar o Templo de Posídon em Pesto, elas respondem às necessidades construtivas de sustentar as traves de cobertura, e não a uma concepção espacial interior. Em Roma, ao lado da necessidade técnica, que se tornou mais precisa devido à escala monumental da arquitetura imperial, surge o tema social da basílica, onde os homens vivem e agem segundo uma filosofia e uma cultura que rompem [...] o perfeito equilíbrio do ideal grego [...]. Transportar as colunas gregas para o interior significa deambular no espaço fechado e fazer convergir toda a decoração plástica à potenciação desse espaço” (ZEVI, 1996, p. 69).



Logo, a proposta de inversão do céu é definida como uma demonstração de como há a possibilidade de uma superação dos discursos que acompanham uma obra pela estética, pois este domínio dialoga com o espírito humano, sendo capaz de mediar a aproximação entre a obra e a interioridade humana e, portanto, suscitar no homem a receptividade necessária a novas interpretações, sobretudo, artísticas, que fazem a própria obra durar, mesmo quando seus discursos se enfraquecem ou se esvaem na História:

A obra de arte tem o louvável papel de desassenhorear o ser humano de suas certezas e de suas verdades, em especial as ideológicas, desestabilizando-o de sua inflexibilidade, para orientar a *psyche* humana rumo as possibilidades imprevisíveis de (auto)(re)criação. Para isto, no entanto, ela precisa superar qualquer tipo de propaganda a que, por ventura, esteja ligada. (L. Coutinho, 2021, p. 208)

Ainda que o papel da estética da Basílica seja revelar o microcosmo – ou seja, arquitetura como involucro da suposta Verdade e da representação de Deus na Terra – a noção de inversão do “céu” mostra como esse exemplar arquitetônico admite um outro discurso, e, por conseguinte, coloca-se esteticamente relevante não apenas ao fiel cristão. O estilo românico é capaz de sugerir a materialização do arquétipo da infinitude, em uma caminhada que deve ser seguida da percepção do belo exterior para o Belo interior, uma vez que corpo e *ser* do caminhante estão guardados no microcosmos que é o templo. Todavia, para o não-fiel, este processo funciona como um arquétipo propriamente dito.

Ao passo que Agostinho atribui peso ao corpo, concretizando o céu na Terra e demonstrando uma finalidade teológica de suscitar no homem o entendimento de que a verdade está dentro de si, ele acredita que a espiritualidade está no interior do homem e que deve ser estimulada mediante a conversão, não atribuindo-a ao espaço enquanto intenção construtiva última. Esta concepção marca um primeiro momento de Agostinho, uma intuição filosófica que acaba sendo afetada por suas determinações teológicas, limitando, por consequência, a apreensão estética do fiel cristão, ou seja, predeterminando-a enquanto imposição externa.

Esta é, justamente, a chave de leitura crítica da presente Dissertação, pois demonstra a relação determinista do discurso teológico na apreensão estética. Convém pontuar que o discurso cristão limita a apreensão do fiel cristão enquanto influência externa, mas não limita a leitura estética do homem que não crê, o que pressupõe, não uma negação dos dogmas ou



uma crítica a qualquer crença, mas a problematização de uma postura imatura diante da arte e, portanto, da estética, que se limita a uma fruição pré-formatada.

De fato, a estética cumpre metas teológico-filosóficas, mas ao mesmo tempo não depende desses dogmas para se sustentar. Esta é a grandeza da estética, pois ao admitir novas roupagens, sobrevive em novos tempos, desempenhando efeitos na *psyche* humana. Com efeito, a obra medieval, particularmente, a arquitetura românica de Saint-Sernin, mostra-se aberta e esteticamente relevante em quaisquer interpretações, provando que a estética se faz maior que o discurso.

Diante disso, torna-se válido mencionar a noção de *katabasis*<sup>353</sup> como fim último deste processo de leitura estética, pois diferentemente da influência exercida pelo discurso cristão na leitura do espaço, o qual também supõe o processo de interioridade, a estética se vale daquilo que está dado, da autonomia da arte, concedendo liberdade ao homem no processo de mergulho reflexivo.

A *katabasis* é, portanto, a imagem que conjuga os argumentos expostos até aqui, pois ela implica recursos físicos para uma descida literal, dialogando com a Basílica românica enquanto materialização estética mais próxima de um lugar fechado e obscuro, mas não se dá tão somente por meio desta, envolvendo também a noção abstrata de acesso ao interior do homem, o qual pode ser compreendido tanto pelo fiel cristão, quanto pelo não cristão.

Contudo, posto que a interpretação estética não depende de um recurso físico, que torne objetivo ou literal o movimento de descida, para um processo de reflexão, é possível afirmar que ela supera a noção de uma “*katabasis* objetiva”. No entanto, ela implica um movimento psíquico de auto-mergulho, denominado de “*katabasis* subjetiva”, que não pressupõe um deslocamento físico, mas é encarado como um processo intrínseco dado pela *psyche* do ser humano.<sup>354</sup> Trata-se de um arquétipo, o qual pode ter sua definição transportada

---

<sup>353</sup> De acordo com Luciano Coutinho, a *katabasis* (κατά = baixo; βαίω = ir para) é definida como um movimento de descida que, associado a rituais religiosos, pressupõe, a partir de elementos e/ou símbolos, uma imagem de descida a mundos subterrâneos como uma caverna ou um inferno. Trata-se de um elemento fundamental em Platão, uma vez que implica uma imagem mítica de mergulho psíquico e, portanto, o alcance de níveis de percepção mais elevados, favoráveis ao melhoramento da *psyche* e da *polis*. Neste trabalho, a *katabasis* é compreendida positivamente ao representar um acesso à interioridade do homem, assimilada em contraposição ao discurso agostiniano de interioridade introjetado no fiel cristão; cf. L. Coutinho (2015, p. 21).

<sup>354</sup> Platão utilizou-se de imagens de *katabasis* em conjugação com vários tipos de *mythos*, porém, precisamente no *Cármides*, ele explora a alteração da “*katabasis* objetiva” em “*katabasis* subjetiva”, demonstrando uma espécie de redimensionamento do que é, no *mythos* originário, propiciado por agentes externos, objetivos, para o que é operado por um agente interno, subjetivo, na figura da *psyche* humana. Para tanto, Platão utiliza o mito trácio de Zalmoxis, expondo, por meio de Sócrates, que a operação filosófica de reflexão em torno do processo





para a imagem do útero, de uma caverna ou ainda de um processo de nascimento, pois a necessidade de “descida” ou de recolhimento está no homem e viabiliza seu desenvolvimento psicológico.

Apesar de Saint-Sernin não demonstrar uma descida em termos físicos, a partir de resoluções construtivas, possibilita e até mesmo incita uma “*katabasis* subjetiva”, porque, ao admitir a proposição de inversão do “céu”, a Basílica se abre à ressignificação de seu percurso linear, viabilizando o mergulho interior que acontece gradualmente ao longo do eixo horizontal que leva o homem à abside.<sup>355</sup> No entanto, o que é preciso ter em mente, em ambas as leituras, sendo ela religiosa ou não, é a capacidade do homem em realizar a autorreflexão, a partir da apreensão estética-artística, que atua como recurso, guiando o homem no espaço.

Dessa maneira, ao servir à estética cristã, de bases agostinianas, e também a uma leitura estética desprendida, atemporal, como é o caso da proposição de inversão do “céu”, Saint-Sernin se configura como uma grande arquitetura, pois, independentemente do caráter que expressa (histórico, filosófico, religioso, urbano ou social) se mostra complexa ao dialogar não apenas com as gerações que a viram nascer como com todas as outras que vêm a conhecê-la, uma vez que segue enviando sua mensagem continuamente, com todas as ressignificações que possa ter.

A capacidade de manter-se ao longo do tempo no espaço e no imaginário coletivo denota seu potencial estético, fazendo com que a grande obra românica adquira importância como fonte historiográfica, pois, como pondera Pignatari (2004) é do “[...] confronto histórico e dialético, que permanece, mesmo depois que os emissores e receptores originais já tenham desaparecido há séculos ou milênios [...] o significado da arquitetura” (PIGNATARI, 2004, pág. 156).

---

humano de cura é regida pela *psyche* humana e não por princípios externos a ela, e que, por isso, a reorganização que se dava por perspectiva mágica assume perspectiva psíquica. O imperativo de Sócrates “olha com atenção para dentro de ti” (*Cármides* 160d5-6) esclarece que o primeiro passo para aquele que é temperante é buscar um tipo de auto-julgamento, pois esse mergulho da *psyche* em si mesma seria, em outras palavras, um processo de “*katabasis* subjetiva”, o qual consiste em buscar a temperança que o estado de consciência cotidiano não é capaz de alcançar; cf. L. Coutinho (2013, p. 42); (2015a, p. 24).

<sup>355</sup> Cf. L. Coutinho (2011, p. 78-90).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para o homem medieval, o templo românico domina a cidade, é a própria cidade, representa uma síntese artística e o centro de toda a vida da urbe, pois no medievo o invisível possui a mesma realidade do visível. Após uma contextualização da Alta Idade Média e a apresentação da Basílica Saint-Sernin, evidenciada em um exercício estético, tornou-se clara a inviabilidade de reduzir, mediante uma leitura artística e arquitetônica simplista, qualquer edificação românica como sombria, pesada ou melancólica. Igualmente, diante de todas as considerações feitas acerca das possíveis intenções estéticas dos artífices medievais, seria simplista crer que um empirismo preside a edificação do monumento ou ainda que sua ornamentação teria sido executada arbitrariamente a partir da fantasia dos escultores e dos interesses clericais.

Ramallo (1992, p. 8) questiona o potencial construtivo do período românico, definindo a Abadia de Cluny (909-113), na França, como exemplar de uma concepção subordinada a experimentos romanos anteriores. Apesar de admitir a relevância dessa estrutura monástica, tanto para a difusão da arte românica em todo o mundo, quanto para extensão da reforma religiosa, ele aponta o não ineditismo da Abadia, que se vale de resoluções estilísticas anteriores.

Contrariamente, Argan (2002, p. 130) aborda as relações de trabalho do homem românico, embora a Igreja o prescreva como uma forma prática de disciplina moral que leva à salvação espiritual, com o intuito de destacar o potencial da produção medieval. Para tanto, ele ressalta que enquanto o artesão bizantino coloca uma técnica apurada a serviço do sistema e da hierarquia político-religiosa, guiada por antigos cânones e em certo sentido perfeita, o artesão românico se faz responsável por sua produção e inventa novos tipos para despertar interesse, posto que sua técnica não é uma técnica perfeita, mas progressiva.

Argan avança afirmando que se o valor é dado pelo processo ou pela obra, é tanto maior e mais meritório quanto mais se parte de baixo, por isso se torna possível afirmar que a técnica bizantina é muito melhor quanto mais estritamente fiel ao cânone e próximo a um arquétipo ideal, mas a técnica românica é tanto melhor quanto mais nova e inventada. Assim, na arquitetura, a alvenaria prevalece se comparada à incrustação de mármore; na escultura, a pedra substitui mármore preciosos e raros; na pintura, o afresco compete com o mosaico.



Com efeito, trata-se de uma perspectiva distinta acerca da produção românica, seja de arte ou de arquitetura, pois Argan reconhece seu caráter inventivo e a produção substancial que se estende temporal e territorialmente.

O presente trabalho demonstrou corroborar com a postura de Argan (2002, p. 130), pois se valeu dessa defesa do potencial românico para afirmá-lo enquanto estilo esteticamente relevante e capaz de admitir leituras diversas. Dessa maneira, foi reafirmada uma postura contrária a qualquer discurso reducionista promovido pela literatura especializada que subestimasse a capacidade de reflexão do homem medieval, pois este se encontra na origem de construções monumentais, testemunhando não somente verdadeiras proezas técnicas, mas também elevados níveis de espiritualidade.

Dito isso, a investigação empreendida por este trabalho se dedicou a compreender em que medida o discurso teológico cristão determina a leitura do espaço arquitetônico, de modo a demonstrar as implicações do processo de cristianização da filosofia clássica para a interpretação de arte e arquitetura do primeiro período da Idade Média. Para tanto, foi proposto um exercício estético, levando em conta a Basílica francesa de Saint-Sernin e certos conceitos fundamentais desenvolvidos pelo teórico da arte Heinrich Wölfflin, a fim de suscitar a qualidade estética artística do estilo românico, e a implícita superação de suas amarras teológicas.

De certo modo, esta Dissertação saiu em defesa da estética enquanto domínio a ser revisto e ensinado, pois, na qualidade de disciplina, a estética suscita a importância de um aprimoramento do olhar, mostrando-se fundamental para uma reinterpretação da produção medieval. Contudo, a estética, concebida pelo filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) como a lógica ou ciência do belo, não é encontrada, a rigor, nos escritos dos pensadores antigos, medievais e renascentistas, o que não significa dizer que tais pensadores não se detiveram no estudo do belo ou não teorizaram acerca desse conceito e sua aplicabilidade no mundo da arte.<sup>356</sup> Logo, a estética deve ser considerada como o estudo

---

<sup>356</sup> Baumgarten utilizou pela primeira vez o termo 'estética' na sua obra 'Meditações filosóficas acerca de algumas características da poesia' (1735), para designar a ciência do conhecimento sensível. A partir disso, ele passa a defender que as coisas conhecidas concernem à faculdade superior, sendo objeto da lógica, e as coisas percebidas são conhecidas pela faculdade inferior, sendo objeto do conhecimento sensível, ou estética. Contudo, o uso da expressão 'faculdade inferior' não parece, neste contexto, condenar a percepção sensível, a uma real inferioridade, uma vez que Baumgarten lhe atribui um papel relevante no aperfeiçoamento dos modos de pensar e dos modos de vida.



filosófico das experiências estéticas, dos objetos estéticos, das disposições mentais que possibilitam e que resultam de tais experiências, indo além do termo cunhado na modernidade.

Não coube ao presente trabalho ampliar sua abordagem para o contexto da modernidade, no qual o termo foi determinado, no entanto, mostrou-se pertinente falar de um rearranjo dos pressupostos gerados pela estética de Baumgarten em relação à estética medieval, pois esta trata de uma “[...] realidade moral e psicológica para o homem da Idade Média [...] ampliando o interesse estético para o campo da beleza não sensível” (ECO, 1989, p. 16). Dessa maneira, foi considerado que o sentido estético no medievo imprime uma concepção de estética de cunho cosmológico-filosófico-religioso, voltada ao inteligível enquanto ser transcendental, isto é, à Deus.

Assim sendo, fazer arte na Idade Média significa contemplar a natureza e o homem, não enquanto fins em si mesmos ou como especulação racional, mas como meio ou caminho para elevar o homem a Deus, pois, diferentemente do artesanato, e de seu “utilitarismo”, a mentalidade medieval encara a arte como a concretização de uma verdade interior que, ao seguir as regras da natureza, segue a Ordem divina impressa nela por Deus. Todos os objetos visíveis são propostos pela significação e declaração das coisas invisíveis, instruindo o homem, através da visão, de maneira simbólica, isto é, figurativa, pois, de fato, a beleza das coisas visíveis consiste em sua forma, e a beleza visível é imagem da beleza invisível. Acerca disso Umberto Eco afirma:

A degustação do homem medieval não consiste, portanto, em fixar-se na autonomia do produto artístico ou na 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)

Ainda que a principal crítica desta Dissertação tenha envolvido as consequências do discurso cristão de Agostinho para a compreensão estética da arquitetura, recaindo na impossibilidade de atribuir autonomia à arte medieval (representada aqui pela Basílica românica de Saint-Sernin), houve um reconhecimento das proposições agostinianas, sobretudo em relação à convicção cristã de que a alma pode e deve esforçar-se por substituir o modo de visão exterior pelo modo da visão interior e que, para tanto, é preciso a compreensão de uma ordem e de uma hierarquização, cujo nível inferior é ocupado pelas belezas materiais.



Segundo Ferreira (2012, p. 270), formulações próprias do âmbito estético (“experiência estética”, “emoção estética” e “valor estético”) não são utilizadas por Agostinho nos moldes em que são consideradas atualmente, mas é certo que são encontradas em suas obras articulações conceituais que concorram para um conteúdo próximo às implicações previstas nesses princípios, pois suas contribuições perpassam a experiência sensível e seu papel no processo de purificação da alma, implicando uma certa integridade entre os mecanismos sensoriais e a racionalidade.

Contudo, ainda que tenha sido apresentada, ao longo desta Dissertação, uma dimensão favorável da reflexão agostiniana acerca das coisas apreensíveis pelos sentidos, o (neo)platonismo cristianizado por Agostinho demonstra uma perspectiva de desvalorização do mundo sensível, em função da verdadeira realidade situada na mente de Deus. Portanto, a fundamentação da problemática que se estabelece, em relação ao papel determinante, e, por vezes, limitante, da religião com a apreensão estética artística, mostra-se sutil, pois mesmo que admita a postura de Agostinho em relação à matéria e à sua qualidade divina, este trabalho procurou demonstrar que o pensador cristão entende a carnalidade enquanto instância subjugada à vontade de Deus, reduzindo a arte à condição de instrumento de contemplação, à medida que se refere a sua finalidade catequética de conduzir o homem à conversão.

Ao passo que a arte cristã, na perspectiva agostiniana, é reduzida à condição “utilitarista”, posta à serviço da fé, há um comprometimento do entendimento que se tem ainda hoje acerca da capacidade produtiva do artífice medieval, de suas intenções estéticas, e da possibilidade de fruição da arte românica, tendo em conta seu encadeamento teológico. Dessa maneira, convém ressaltar que, lateralmente, este trabalho concorreu para uma reinserção do estilo românico, enquanto conteúdo relevante, na historiografia da arquitetura, pois, para além de leituras simplistas acerca da austeridade do estilo, destacou-se a autonomia do estilo a partir da abertura do exemplar arquitetônico francês e da proposição de novas leituras estéticas, não expondo o estilo apenas como mais um movimento artístico, como tantos outros que vieram depois, mas como único e irrepetível pelo seu carácter unificador.

Na mesma medida em que não há uma filosofia da arte no pensamento agostiniano, também não é possível encontrar um sistema estético propriamente dito, porém se torna possível identificar a atenção dada por Agostinho à temática do Belo, e, não obstante, é exatamente a importância que possui a sua relação com a arte nas especulações do



Cristianismo que levou o presente trabalho a reconhecer o quanto o estilo românico responde às “exigências” teológicas de uma Estética cristã, ao mesmo tempo em que supera as amarras impostas pelo Cristianismo, servindo a uma Estética artística significativa.

Mediante sua premissa de continuidade entre o homem exterior e o homem interior, Agostinho indica a possibilidade e o desejo de uma mudança qualitativa no sujeito fruidor, que passa pelo seu autoquestionamento e pela revisão daquilo que sabe sobre o mundo e sobre si. Mesmo não se tratando de uma estética propriamente dita, a perspectiva agostiniana se faz coerente com um propósito de convocação para um aprimoramento do olhar, uma abertura seguida de encantamento.

Torna-se preciso reiterar a contribuição de Agostinho para a presente discussão, pois, ao abordar o modo como o sujeito se relaciona sensorialmente com o mundo e as articulações que a sensibilidade pode manter com a razão, ele evidencia, em certa medida, a importância da educação estética, retomando da concepção plotiniana a relação de coincidência entre a beleza e o inteligível, particularmente a busca da beleza primordial equivalente à conquista do conhecimento do Intelecto, de modo a sugerir uma conversão do olhar pela educação da razão.<sup>357</sup>

Todavia, ainda que a intenção agostiniana de educar o olhar perpassasse o fato de a alma ser cativada pelas belezas materiais, sua interpretação implica tanto a existência de uma dimensão propagandística nas belezas terrenas, quanto o aprisionamento da alma às realidades materiais, onde encontra espelhadas imagens superficiais da verdadeira beleza, confundindo-as com esta. Embora Agostinho deixe clara a atração desempenhada pela beleza exterior e reforce a necessidade de a razão auxiliar o homem a ver o inteligível, ele limita o homem à capacidade de perceber o inteligível na beleza material ao destiná-lo à “devida” conversão.

Logo, a educação prevista por Agostinho é carregada de um caráter religioso para reforçar a crença no dogma, pressupondo uma liberdade em Deus, a partir de um pensamento teológico; diferentemente da educação estética manifestada por Platão que, mesmo assumindo outra roupagem, ou seja, apresentada aqui enquanto melhoramento da *psyche*, assegura uma autonomia da arte e uma liberdade do espírito, a partir de um pensamento filosófico. Para o

---

<sup>357</sup> De acordo com o discurso plotiniano: “[...] mas se tentares contemplar com um olhar sujo pelo vício e impuro, incapaz de sustentar a visão de objetos muito brilhantes, ele então não verá nada [...]. É necessário tornar o órgão da visão afim e similar à coisa que contempla. Nenhum olho, na verdade, já viu o sol, sem se tornar semelhante ao sol, nem a alma pode ver a beleza, sem se tornar bela” (PLOTINO, *Enéada* I, 6, 9).



filósofo grego, o nível de ignorância ou de sabedoria de cada *psyche* determina a percepção dos paradigmas na natureza, remetendo à importância de um caminho reflexivo de melhoramento.

Assim, “sempre que ela [a *psyche*] olha para um objeto iluminado pela verdade e pelo ser” (*República* VI, 508d), ela age e reflete com “lucidez”; e sempre que olha para “um objeto misturado com escuridão”, para “aquilo que nasce e morre” (*República* VI, 508d) apenas, cairá em completa observação do aparente, mantendo-se, assim, no nível da *doxa*, sob influência daquilo que é aparente, opinião. (L. Coutinho, 2015, p. 196)

A partir dessa passagem, torna-se possível abordar a possibilidade que cada indivíduo possui de livrar sua *psyche* dos domínios impostos pela impressão dos *mythoi*, utilizados por diversos sistemas de poder, como no caso do Cristianismo, para refletir sobre uma verdadeira educação, cujo molde deveria resultar de um exercício interno das *psychai*, a fim de representar, referindo-se à Caverna, a liberdade dos prisioneiros, e a superação do primeiro estágio de percepção.<sup>358</sup>

Com efeito, no medievo, ocupa a posição de esteta aquele que pensa o mundo e a experiência humana de uma forma bela, de modo a não descartar a dimensão sensível e particular que as integra, aprimorando progressivamente as sensações passíveis de se estabelecerem a cada reflexão sobre si e sobre o mundo, sem as condicionar ao fechamento dos conceitos, ou seja, sem as dogmatizar ou converter a ideologias, como a teologia.

Na mesma chave, Ferreira (2012, p. 328) expõe a perspectiva de Agostinho, e, por conseguinte, a mentalidade medieval românica, na qual o belo pode corresponder à designação abrangente usada para abordar àquilo que comove, porém, essa beleza fundada na comoção e na razão não é necessariamente oposta ao feio, podendo até abarcá-lo, tornando-o seu constituinte. Segundo o pensador cristão, a procura da beleza culmina no reconhecimento da infinitude por meio do particular, e tal exercício é uma busca de sentido para as coisas e para o ser, porque é indistinguível da procura da verdade.

Ferreira (2012, p. 328) considera que Agostinho explora essa questão ao apontar o empenho necessário para se alcançar a amplitude da verdadeira beleza, posto que o alcance implica “entrar em si mesmo” e admitir aspectos contraditórios, aceitar como tal os aspectos

---

<sup>358</sup> De caráter teatral, a alegoria da Caverna, como um todo, indica a própria prisão psíquica da humanidade diante de imagens míticas manipuladas pelos sistemas de poder. Assim, deve-se ter em conta que na alegoria a *psyche* equivale a um tipo de órgão de percepção inteligível mais parecido com o “bom”.



misteriosos da beleza do universo. Se assimilada de acordo com o presente trabalho, essa noção sugere que a estética contribui para a compreensão da fronteira entre “[...] a aparência e a realidade para nós próprios [...]” e para entender “[...] até que ponto ela poderá divergir relativamente à que é estabelecida pelos outros sujeitos [...]” (FERREIRA, 2012, p. 328), uma vez que a disciplina envolve essa cisão entre o aparente e o real.

Se as coisas também existem para além daquilo que são para nós, pois podem ser em si, elas são mais do que aparentam, ou ainda, mais do que o discurso que as originou, como é o caso da Basílica de Saint-Sernin, a qual suscitou a proposição estética inaugural de inversão do “céu” com a intenção de comprovar sua abertura para além de seus fundamentos teológicos. A estética permite concluir que não há modos de ser ou de ver que alcancem um carácter definitivo, posto que ela consiste precisamente na abertura do sujeito diante do objeto estético.

A respeito disso, é possível tomar emprestadas as considerações de Benévolo e Albrecht que, apesar de se referirem à arquitetura gótica, mostram-se pertinentes à interpretação românica quando afirmam que, na arte, “aquilo que conta é a possibilidade de captar a forma de uma realidade já passada e de sair de uma forma imaginada para uma realidade ainda não existente” e que “a partir desse momento, as evoluções do pensamento concentram-se no ambiente físico, tornando-se operantes no presente e no futuro” (2002, p. 18-19).

Com o objetivo de propiciar uma espécie de autoconhecimento, pela objetivação da subjetividade do homem, a estética é caracterizada pela relação entre pensar e sentir, instaurando um modo de reflexão que associa o pensamento lógico à dimensão do pensamento emocional. Dessa maneira, por meio da estética, o homem reflete a abertura da sua natureza no próprio objeto e promove uma descoberta, a qual, no entanto, não implica uma solução, mas pressupõe uma problematização, um posicionamento crítico, avaliativo, que não responde diretamente às categorias de belo ou de feio. A proposição de inversão do “céu” ao final do percurso românico da Basílica de Saint-Sernin suscitou essa abertura estética no observador, pois o mesmo foi induzido a contemplar os traços estéticos românicos dotados de qualidade artística, ainda que simples e austeros.

[...] uma postura filosófica em arquitetura pressupõe, tanto por parte do arquiteto, quanto por parte do conviva, a capacidade para o diálogo, a fim de se (re)criar, de fato, o espaço de convívio, recriando-se também o próprio





ser que convive o espaço, tanto em termos de (auto)conhecimento, quanto em termos de (auto)reconhecimento.<sup>359</sup> (L. Coutinho, 2021, p. 129)

Uma vez que a arquitetura se volta também a não-arquitetos e, segundo Luciano Coutinho implica a superação de uma compreensão simplesmente conceitual, ela demonstra a necessidade de um aprimoramento do olhar. A passagem exposta acima coloca a relevância de refletir sobre a estética arquitetônica já consolidada, por meio da introdução de questões filosóficas, visto que a capacidade de (re)criação de espaços e de perspectivas interpretativas implica uma reeducação da *psyche* e, por sua vez, uma revisão da abordagem estética presente nos materiais didáticos que fundamentam a análise-crítica atual.

Ao passo que é admitido o potencial da grande arquitetura em transformar o conviva, este trabalho entende o espaço arquitetônico intrínseco à existência do homem, que habitando-o passivamente se torna refém de sistemas já consagrados. Por isso, distante de uma proposição metodológica, há aqui um convite a pensar, refletir, e por consequência, (re)criar espaços, suscitando uma participação ativa do homem na arquitetura, visto que “[...] o ser no século XXI precisa dar rumo a uma consciência arquitetônica indispensável para a qualidade de vida com o todo maior da natureza e do cosmos, mesmo não sendo arquiteto de ofício, visto que nosso ser, nesse sentido, é inseparável do espaço que convive” (L. Coutinho, 2021, p. 12).

Diante disso, a presente Dissertação se justifica no âmbito da arte e arquitetura ao estabelecer diálogo não apenas com o sujeito que convive e frui o espaço arquitetônico, mas com o arquiteto enquanto agente produtor do espaço, pois, mediante uma abordagem arquitetônica de bases filosóficas, são ampliadas reflexões acerca dos aspectos transformadores da arquitetura enquanto obra de arte, com o intuito de demonstrar a maneira como uma compreensão da condição humana perante os espaços arquitetônicos permite, “[...] para além da vida material, a vida psíquica e até evolutiva da humanidade [...]” (L. Coutinho, 2021, p. 135), alterar a realidade previamente determinada.

---

<sup>359</sup> De acordo com a abordagem platônica acerca do autoconhecimento, Coutinho afirma um processo de ressignificação, pois “[...] buscar verdadeiramente autoconhecimento não é buscar um encontro com verdades absolutas, mas antes um encontro com as sombras e os fantasmas interiores da própria interioridade do ser, para permitir esvaziar-se deles ou ressignificá-los na dimensão e na proporção adequadas ao ser, para, assim, poder dar lugar a outros seres na interioridade do ser” (L. Coutinho, 2021, p. 126).



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRÃO, Bernadette S. (Org.). **História da Filosofia**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ABUMANSSUR, E. S. A arte, a arquitetura e o sagrado. **Ciencias Sociales y Religión**. Campinas, v. 2, n. 2, p. 177–190, 2000.
- AGOSTINHO. **A cidade de Deus**. Tradução de Oscar Paes Leme. Petrópolis: Vozes, 1990.
- \_\_\_\_\_. **A Doutrina Cristã: Manual de Exegese e Formação Cristã**. Tradução de Irmã Nair de Assis Oliveira São Paulo: Paulus, 2002.
- \_\_\_\_\_. **A Verdadeira Religião**. Tradução de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2002.
- \_\_\_\_\_. “As Ideias” (De Ideis). Tradução de Moacyr Novaes. **Discurso**. São Paulo, v. 40, n. 40, p. 377-380, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Contra os acadêmicos**. Tradução de Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 2008.
- \_\_\_\_\_. **De Quantitate Animae**. Tradução de Aloysio Jansen de Faria. Paris: Patrologia Latina, 1997.
- \_\_\_\_\_. **De Ordine**. Tradução de Frei Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Solilóquios**. Tradução de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Edições Paulinas, 1993.
- \_\_\_\_\_. **De Magistro** Tradução de Ângelo Ricci. São Paulo: Abril, 1978.
- \_\_\_\_\_. **A Música**. Tradução de Érico Nogueira. São Paulo: Paulus, 2021.
- \_\_\_\_\_. **De Trinitate**. Tradução de Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 1994.
- \_\_\_\_\_. **A Verdadeira Religião**. Tradução de Irmã Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulinas, 1986.
- \_\_\_\_\_. **O livre-arbítrio**. Tradução Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2008.
- ALBRECHT, B. e BENEVOLO, L. **Le origini dell'architettura**. Ed. Laterza, 2002.
- ALMEIDA, Vivian P. C. C. **Basílica de Vézelay: Percursos de leitura dos capitéis historiados da nave**. A arte medieval e seu papel na religiosidade e suas relações com o espaço sagrado. I Encontro de História da Arte do IFCH-Unicamp, 2004, p. 225-232.
- ANSON, Peter. **A construção de Igrejas**. Rio de Janeiro: Renes, 1969.
- ARGAN, Giulio C. **Storia dell'arte italiana: dall'antichità a duccio**. Florença: Sansoni, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.
- BALTHASAR, H. U. **Gloria: una estética teológica. La percepción de la forma**. Madrid: Encuentro, 1985.



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

- BARROS, José D'Assunção. Alois Riegl e a Visibilidade Pura: revisitando a obra de um historiador da arte de fins do século XIX. **Cultura Visual**. Salvador, n. 18, p. 61-72, 2012.
- BASCHET, J. **Inventivité et Serialité des Images Médiévales**: Pour une approche iconographique élargie. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. Paris, v. 51, n. 1, p. 93-133, 1996.
- \_\_\_\_\_. **L'Iconographie Médiévale**. Paris: Gallimard, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Le Civilization Feodale**: de l'an mil a la colonization de l'amerique. São Paulo: Globo, 2006.
- BASTOS, Fernando. **Panorama das ideias estéticas no Ocidente**: estética Antiga e Medieval. Brasília: Cadernos da UnB, 1981.
- BEZERRA, C.C. **Compreender Plotino e Proclo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- Bíblia de Jerusalém**. 4 Ed. São Paulo: Paulus, 2006.
- BOCHET, Isabelle. **Santo Agostinho**. In: LABRUNE, Monique; JAFFRO, Laurent. A Construção da Filosofia Ocidental—Gradus Philosophicus. São Paulo: Mandarim, p. 41-51, 1996.
- BÖHNER, Philotheus; GILSON, Étienne. **História da Filosofia Cristã**: desde as origens até Nicolau de Cusa. Petrópolis: Vozes, 1985.
- \_\_\_\_\_. **History of Christian philosophy in the Middle Ages**. Catholic University of America Press, 2019.
- BONNE, Jean-Claude. Art et environnement : entre art médiéval et art contemporain. Tradução: Maria Eurydice de Barros Ribeiro. In: Anais da **VII Semana de Estudos Medievais**. Brasília: PEM/UnB. 2009.
- \_\_\_\_\_. **Formes et fonctions de l'ornemental dans l'arte médiéval (VIIIe-XIIIe siècle)**. Le modele insulaire. In : BASCHET, Jérôme ; SCHMITT, Jean-Claude. L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris : Le Léopard d'Or, v. 5, p.207- 250, 1996.
- BRACHTENDORF, Johannes. **Confissões de Agostinho**. São Paulo: Loyola, 2008.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **A Formação do Homem Moderno Vista através da Arquitetura**. São Paulo: UFMG, 1999.
- BRISSON, Luc. e PRADEAU, Jean-François. **Vocabulário de Platão**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BROCCHIERI, F. B, Maria Teresa. **A Estética da Idade Média**. Tradução: Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.
- CAIRNS, Earle. **O Cristianismo Através dos Séculos**: uma história da Igreja Cristã. São Paulo: Vida Nova, 1995.
- CAMBOTAS, Manuela Cemadas; MEIRELES, Fernanda; PINTO, Ana Lúcia. **História da Arte Ocidental e Portuguesa**: das origens ao final do século XX. Porto: Porto Ed., 2001.
- CASSIRER, Ernst. **Individuo y cosmos en la filosofia del Renacimiento**. Tradução de Alberto Bixio. Buenos Aires: Emecé, 1951.
- CASSIRER, Ernest. **Linguagem, Mito e Religião**. Porto: Edições RÉ, 1976.



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

CAUMONT, A. de. **Histoire de l'architecture religieuse du moyen-âge**: ouvrage destiné à l'enseignement de l'archéologie dans les séminaires et dans les écoles ecclésiastiques. Paris: Debache, 1841.

CAZES e CAZES. **Saint-Sernin de Toulouse**: de Saturnin au chef- d'œuvre de l'art roman. Graulhet: Éditions Odyssée, 2008.

CHARLES, V. e CARL, K. **Romanesque Art**. Nova York: Parkstone International, 2008.

CONTI, F. **Como Reconhecer a Arte Românica**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

COPLESTON, F.C. **La filosofia medieval**. Tradução de Manuel E. Ferreyra. Buenos Aires: Editorial HUEMUL, 1964.

CORDON, J. M. e MARTINEZ, T. C. **História da Filosofia**: dos Pré Socráticos à Idade Média. Lisboa: Edições 70, 1983.

COSTA, A. H. V. **Ao Encontro da Filosofia e da Educação na Idade Média**. In: LINHARES, Célia; RAMOS, Lilian; VENTURA, Magda M. (Org.). Educação e Filosofia: Interdependências Viscerais. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Universidade Estácio de Sá, v.1, p. 34-50, 2014.

COTRIM, GILBERTO. **Fundamentos de Filosofia**. São Paulo: Saraiva, 2010.

COUTINHO, J. **Elementos de História da Filosofia Medieval**. Ed. Álvaro Balsas, 2016.

COUTINHO, Luciano. A expulsão da Arte-Verdade na República de Platão ou a problemática da percepção psíquica em torno dos *mythoi*. **Revista Estética e Semiótica**, Brasília, v. 7, n. 2, p. 113-128, 2017.

\_\_\_\_\_. A dialética *anábasis* e *katábasis* de Platão pré-anunciada no espaço arquitetônico antigo de delfos. **Revista Estética e Semiótica**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 78-90, 2011.

\_\_\_\_\_. **Educação arquitetônica da humanidade**. Brasília: Tanto Mar Editores, 2021.

\_\_\_\_\_. **Katabasis e Psyche em Platão**. Doutorado em Estudos Clássicos / Filosofia Antiga [Tese]. Instituto de Estudos Clássicos, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2015.

\_\_\_\_\_. O Fechamento do Peristilo do Templo Clássico de Atena e sua Reutilização como Templo Cristão Dedicado a Maria. **Revista Estética e Semiótica**, Brasília, v. 5, n. 2, p. 72-82, 2015.

\_\_\_\_\_. **O mito de Zalmoxis e o sacerdócio de Sócrates**: A cura no Cármites de Platão. Mestrado em Filosofia Antiga [Dissertação]. Departamento de Filosofia, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

\_\_\_\_\_. Visceras, sangue e metafísica psicossomática. **Revista Estética e Semiótica**, Brasília, v. 7, n. 1, p. 27-35, 2017.

COUTINHO, Luciano; DE CARVALHO, Tiago; MARQUES, Lúcia Helena. **Limites do Humano**. Brasília: Tanto Mar Editores, 2021.

DAMASCENO, João. **Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas**. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura. São Paulo: Ed. 34, p. 26-46, 2004.

DREHER, Martin. **A Igreja no Mundo Medieval**. São Leopoldo: Sinodal, 1994.

DUBY, Georges. **As três Ordens ou o Imaginário do Feudalismo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.



- \_\_\_\_\_. **História Artística da Europa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- \_\_\_\_\_. **O Ano Mil**. Tradução de Teresa Matos. Lisboa: Edições 70, 1986.
- \_\_\_\_\_. **O Tempo das Catedrais**. A Arte e a Sociedade, 980-1420. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- DUBY, Georges; LACLOTE, Michel. **História Artística da Europa: a idade média**. Tomo I. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- DUPRONT, A. **Du sacré: croisades et pèlerinages**. Images et langages. Paris : Galliard, 1987.
- DURET, D. **Notions Élémentaires d'Architecture Religieuse**. Paris: Librairie Letouzey & Ané, 1930.
- DURLIAT, Marcel. **Saint-Sernin de Toulouse : monuments du midi**. Toulouse : Éché Éditeur, 1986.
- ECO, Umberto. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- EVANS, Joan. **Art in Medieval France**. Oxford: Oxford University Press, 1969.
- FAZIO, M. et al. **A história da arquitetura mundial**. Porto Alegre: AMGH, 2011.
- FERRAZ, M. **De la psychologie de Saint Augustin**. Paris: Ernest Thorin Editeur, 1862.
- FERREIRA, Ana Rita de A. F. **Do escondido: Santo Agostinho e os limites da estética**. Doutorado em Filosofia [Tese]. Universidade de Lisboa, Lisboa 2012.
- FOCILLON, H. **Arte do Ocidente: a idade média românica e gótica**. Portugal: Editorial Estampa, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Arte do Ocidente: A Idade Média Românica e Gótica**. 2ª. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1980. Revista Ars Historica, ISSN 2178-244X, nº12, Jan/Jun 2016, p. 23-43.
- \_\_\_\_\_. **Métamorphoses. In L'Art des Sculpteurs Romains**. Paris : Presse Universitaires de France, 1982.
- FRADE, Gabriel. **Arquitetura Sagrada no Brasil: sua evolução até as vésperas do Concílio Vaticano II**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- FRANCO JÚNIOR, H. **A Idade Média: O nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Modelo e imagem. O pensamento analógico medieval. Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre**. Bucema, n. 2, 2008.
- FULCANELLI. **O Mistérios das Catedrais**. Lisboa: Edições 70, 1998.
- GARCIA, Cláudia da Conceição. **Os desígnios da arquitetura: sobre a qualificação estética do desenho**. Doutorado em Arquitetura e Urbanismo [Tese]. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- GASSET, J. O. **Em torno a Galileu: esquema das crises (1933)**. Tradução de L. F. A. Esteves. Petrópolis: Vozes, 1989.
- GATTI, V. **Liturgia e Arte: i luoghi della celebrazione**. Bologna: Grafiche Dehoniane, 2001.



GILSON, Étienne. **A Filosofia na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao estudo de Santo Agostinho**. Tradução de Cristiane Negreiros Abbud Ayoub. São Paulo: Paulus, 2007.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara Koogans S. A., 1993.

\_\_\_\_\_. **Os Usos das Imagens**. Estudos sobre a Função Social da Arte e da Comunicação Visual. Porto alegre: Bookman, 2012.

GOZZOLI, M. C. **Como Reconhecer a Arte Gótica**. Tradução de Carmem Carvalho de. Lisboa: Edições 70, 1986.

GUERRAS, Maria S. O Imperador Teodósio e a cristianização do Império. **Clássica-Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, [S. I.], p. 155-160, 1992.

HART, Joan Goldhammer. **Heinrich Wölfflin: an Intellectual Biography**. Berkeley: University of California, 1981.

HILL, J. **História do Cristianismo**. São Paulo: Rosari, 2008.

HINRICHSEN, Luís Evandro. **A conversão do olhar: um estudo do ato estimativo estético segundo Agostinho de Hipona**. Doutorado em Filosofia [Tese]. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

HONNECOURT, Villard de. **Estudos iconográficos medievais: o caderno de Villard de Honnecourt, arquiteto do século XIII**. Edição comentada por Eduardo Carreira. Brasília: UnB, 1997.

HUME, D. **Investigação sobre o Entendimento Humano**. Tradução de Leonel Vallandro. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

HUYGHE, René. **Sentido e destino da Arte**. Lisboa, Edições 70. 1986.

I CADAFALCH, Josep Puig. **Le Premier Art Roman: l'architecture en Catalogne et dans l'Occident méditerranéen aux Xe et XIe siècles**. H. Laurens, 1928.

IIGNAT-PRAT, Dominique. **La maison de Dieu : une histoire monumentale de l'Eglise au Moyen Age**. Paris: Ed. du Seuil, 2006.

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paidéia: a formação do homem grego**. Tradução de Artur M. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

JANSON, H. W. **História da Arte**. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1998.

JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

JOLIVET, Régis. **Vocabulário da Filosofia**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1975.

LATOURETTE, Kenneth S. **A History of Christianity: beginnings to 1500**. San Francisco: HarperOne, 1975.

LAURENT, Jérôme. **Plotino**. In: LABRUNE, Monique; JAFFRO, Laurent. **A Construção da Filosofia Ocidental**. Gradus Philosophicus. São Paulo: Mandarin, 1996.



- LE GOFF, J. **A Civilização do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O Apogeu da Cidade Medieval**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Para um novo conceito de Idade Média**. Lisboa: Editorial Estampa, 1980.
- LEVY, Hanna. Henri Wölfflin. Sa théorie. Sés prédécesseurs. Rottweil: Rothschild, 1936
- LIMA, Marco Antônio Morais. **Igreja Ícone da Trindade Espaço Litúrgico Imago Ecclesiae**. Doutorado em Teologia Sistemática [Tese]. Departamento de Teologia da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, Belo Horizonte, 2012.
- LINK, Luther. **O Diabo**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- LÓPEZ, Simón V. e SEIJAS, Julio P. **Compostela uma historia entretenida**. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2010.
- MACHADO, Regina Céli de Albuquerque. **O local de celebração: arquitetura e liturgia**. São Paulo: Edições Paulinas, 2001.
- MALCOLM, John. **The line and the cave**. Phronesis, 1962.
- MÂLE, É. **L'art religieux au XIIIe siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen âge et ses sources d'inspiration**. Paris: Armand Colin, 1910.
- \_\_\_\_\_. **Religious Art in France: the Thirteenth Century**. Princeton, 1986.
- MAMMI, Lorenzo. **O Espírito na Carne: o Cristianismo e o corpo**. In: NOVAES, Adauto. O homem-máquina. A ciência manipula o corpo. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- MARKUS, R. A. **Augustine: Man and Body**. The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy, 1967.
- MASIERO, R. **Estetica dell'architettura**. Bologna: Il Mulino, 1999.
- MELO, J. P. **A Educação em Santo Agostinho**. Luzes sobre a Idade Média. Maringá: EDUEM, 2002.
- \_\_\_\_\_. Santo Agostinho e a educação como um fenômeno divino. **Revista Educação e Filosofia**, Uberlândia, v. 24, n. 48, p. 409-434, 2010.
- MIRANDA, Maria Adelaide. **Arte Românica**. In: História da arte portuguesa. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- MORA, J.F. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Loyola, 2001.
- MUMFORD, Lewis. **A Cidade na História: suas origens, transformações e perspectivas**. Tradução de Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- NORBERG-SCHULZ. **Arquitectura occidental**. Editorial Gustavo Gili, 1999.
- PALÁCIO, Carlos. **Reinterpretar a Vida Religiosa**. São Paulo: Edições Paulinas, 1991.
- PANOFSKY, Erwin. **Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo do Renascimento**. In: Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 1991.



- PEREIRA, Maria Cristina C.L. **Do claustrum ao claustro: exegese e funções do claustro nos mosteiros beneditinos medievais.** In: VI Encontro Regional da ANPUH-ES: 2006, Vitória. Caderno de Resumos do VI Encontro Regional da ANPUH-ES, v. 1. p. 12-21, 2006.
- PERNOUD, Régine. **O Mito da Idade Média.** Lisboa: Europa América, 1977.
- PESSANHA, José Américo. **Santo Agostinho: vida e obra. Confissões.** São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- PETERS, Edward. **Europa e a Idade Média.** Pearson Prentice Hall, 2004.
- PIERRARD, P. **História da Igreja.** São Paulo: Paulus, 1982.
- PIGNATARI, D. **Semiótica da arte e da arquitetura.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PLATÃO. **A República.** Tradução de Maria Helena da Rocha-Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Timeu.** Tradução de Rodolfo Lopes. Coimbra: CECH, 2010.
- PLOTINO. **Eneada Quinta.** Tradução de Jose Antônio Miguez. Biblioteca de Iniciación Filosófica. Buenos Aires: Aguillar, 1967.
- PORTO, Humberto. **Liturgia Judaica e Liturgia Cristã.** São Paulo: Edições Paulinas, 1977.
- PROENÇA, Graça. **História da Arte.** São Paulo: Editora Ática, 2007.
- PUECH, A. **Histoire de la Littérature grecque chrétienne.** Paris : Les Belles Lettres, 1928.
- RAMALLO, Germán. **Saber ver a Arte Românica.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- RAVASI, Gianfranco. **Editorial: Culto y cultura.** Tradução de José Antonio Goñi. Barcelona: Edições, 1995.
- REALE, Giovanni. **História da Filosofia Antiga.** São Paulo: Loyola, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Plotino e Neoplatonismo.** São Paulo: Loyola, São Paulo, 2008.
- REPELLINI, Ferruccio. **Introduzione ai libri VI e VII.** In Platone. La Repubblica. Tradução de Mario Vegetti. Napoli: Bibliopolis, 2003.
- RIBEIRO, Manuel V. **O Espaço de Culto Católico: reabilitação de igrejas segundo a reforma litúrgica do Concílio Vaticano II.** Mestrado Integrado em Arquitetura (Dissertação) - Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2020.
- ROPS, Henri-Daniel. A Igreja das catedrais e das cruzadas. São Paulo: Ed. Quadrante, vol. III, 1993.**
- ROSS, D. **A Teoria das Ideias de Platão.** Tradução de Marcus Reis. Rio de Janeiro: Editora UFRJ-IFCS, 1951.
- SANGALLI, Idalgo José. **O Fim Último do Homem: da Eudaimonía aristotélica à Beatitudo agostiniana.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.
- SAUERLANDER, W. **As fachadas românicas.** In. História artística da Europa. Lisboa: Quetzal Editores, 1998.





UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

\_\_\_\_\_. **Escultura Medieval**. Lisboa: Verbo, 1970.

SCHMITT, J. C. **La culture de l'ímag**. Annales. Histoire, Sciences Sociales. Paris, 51 année, n. 1, pp. 3-36, 1996.

\_\_\_\_\_. **O Corpo das Imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru: EDUSC, 2007.

SCHUBERT, Guilherme M. **Arte para a Fé**: nos caminhos traçados pelo Vaticano II. São Paulo: Edições Loyola, 1987.

SIMSON, O. V. **A Catedral Gótica**: origens da arquitetura gótica e o conceito medieval de ordem. Tradução de João Luiz Gomes. Lisboa: Presença, 1991.

TATARKIEWICS, Wladislaw. **Historia de la estética II**: la estética medieval. Madrid: Akal, 2002.  
TAYLOR, R. **How to read a church**: a guide to symbols and images in churches and cathedrals. New Jersey: HiddenSpring, 2005.

TREVISAN, Armindo. **O Rosto de Cristo**: A Formação do Imaginário e da Arte Cristã. Porto Alegre: Editora AGE, 2003.

UEHBE, Maria Zarría J. **Projeto de igreja**: um estudo da relação espaço-liturgia [Trabalho de Graduação Interdisciplinar (TGI)]. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1975.

UPJOHN. Everard M.; WTNGERT, Paul S.; MALHER, Jane Gaston. **História Mundial da Arte-dos etruscos ao fim da Idade Média**. Lisboa: Ed. Bertrand, 1965.

VAZ, Henrique C. de Lima. **A metafísica da interioridade**: Santo Agostinho. In: \_\_\_\_\_. Ontologia e História. São Paulo: Duas Cidades, 1968.

VIGNAUX, Paulo. **A Filosofia na Idade Média**. Tradução de Maria Jorge V. de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

WACHHOLZ, Wilhelm. **História da Igreja Antiga e Medieval**. São Paulo: Know How, 2009.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. Tradução de João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

XAVIER, Maria Leonor. **Questões de Filosofia na Idade Média**. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

ZEVI, Bruno. **Saber Ver a Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALTET, Xavier Barral. **A Arte Medieval**. Tradução de Antônio Rodrigues Marques. Mem Martins: Europa América, 1993.

\_\_\_\_\_. **O Mundo Românico**: cidades, catedrais e mosteiros. Colônia: Taschen, 1999.

ANTISERI, Dário e REALE, Giovanni. **História da Filosofia**: Antiguidade e Idade Média. São Paulo: Paulus, 1990.



- \_\_\_\_\_. **História da Filosofia:** patrística e escolástica. São Paulo: Paulus, 2005.
- AUBERT, Marcel. **La Sculpture Française au Moyen-Âge.** Paris: Flammarion, 1947.
- BASTIDE, Roger. **Arte e Sociedade.** Tradução de Gilda De Mello e Souza. São Paulo: Companhia Editora Nacional USP, 1971.
- BROWN, Peter. **Santo Agostinho:** uma biografia. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- BRUYNE, Edgar de. **La estética de la Edad Media.** Tradução de Carmen Santos e Carmen Gallardo. Antonio Machado. Libros, 2018.
- CASERTANO, Giovanni. **Uma introdução à República de Platão.** Tradução de Maria da Graça Gomes de Pina. São Paulo: Paulus, 2011.
- CUNHA, M. Santo Agostinho: fé e razão na busca da Verdade. **Revista Perspectiva Teológica,** São Paulo, v. 44, n.124, p. 415-427, 2012.
- DUBY, Georges (Org.) **História da Vida Privada.** Do Império Romano ao Ano Mil. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DUTRA, S. R. O inferno na arte: a paisagem. **Revista Estética e Semiótica,** Brasília, v. 3, n. 2, p. 1-38, 2011.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos:** ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- \_\_\_\_\_. **O Sagrado e o Profano:** a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FUMAGALLI, B. B. **A Estética da Idade Média.** Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.
- HAMMAN, A. **Os Padres da Igreja.** São Paulo: Edições Paulinas, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Santo Agostinho e seu Tempo.** São Paulo: Edições Paulinas, 1989.
- HEERS, Jacques. **História medieval.** Bertrand Brasil, 1988.
- HINRICHSEN, Luís Evandro et al. **A Estética de Santo Agostinho:** o Belo e a formação do humano. Porto Alegre: ESTEF, 2007.
- HUIZINGA, Johan. **O Declínio da Idade Média.** Braga: Editora Ulisseia, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O Outono da Idade Média.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- JEAUNEAU, Edouard. **A Filosofia Medieval.** Lisboa: Edições 70, 1980.
- LEBRUN, Gérard. **Sombra e Luz em Platão.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- LOT, Ferdinand. **O Fim do Mundo Antigo e o Princípio da Idade Média.** Lisboa: Edições, 1968.
- PANOFSKY, E. **Arquitetura Gótica e Escolástica:** sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média. Tradução de Wolfe Höernke. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental.** Madrid: Alianza Editorial, 1975.



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

RIBEIRO, M. E. Verdade e Fé: as linguagens da catedral nos séculos XII-XIII. **Revista Estética e Semiótica**, Brasília, v. 07, n. 02, p. 39-49, 2017.

SCHAPIRO, M. **Romanesque Art**. Nova York: George Braziller, 1993.

SCHMITT, J. C. **A Civilização Feudal. Do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006.

VON SIMONS, O. **La Cattedrale Gótica**. II Concetto Medievale di Ordine. Bologna: Il Mulino, 1988.

WÖLFFLIN, H. **Prolegomena to a Psychology of Architecture**: from empathy, form, and space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893. CA: The Getty Center, 1994.

\_\_\_\_\_. **Reflexiones sobre la historia del arte**. Tradução de Jorge García García. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1988.