Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 4, jan-jun/2008

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Tomás de Aquino e a questão
de uma possível estética medieval**

Andreas Speer

Universität Köln
Köln, Alemanha

RESUMO

Tomás de Aquino e a questão de uma possível estética medieval

O artigo se propõe a analisar as principais tentativas filosóficas de, a partir da obra de Tomás de Aquino, encontrar-se algo como um pensamento estético autônomo na Idade Média. O autor mostra que falar em uma “estética medieval” é um anacronismo que nos desvia da verdadeira tarefa: investigar como é que aquilo que hoje chamamos de arte, em um sentido moderno, era percebido, experimentado, elaborado teoricamente e interpretado pelas pessoas daquele tempo.

Palavras-chave: estética – filosofia medieval – Tomás de Aquino

ABSTRACT

Thomas Aquinas and the problem of medieval aesthetics

This paper tackles philosophical attempts at reconstructing an arguably autonomous aesthetic thinking in the Middle Ages based on the work of Thomas Aquinas. Its purpose is to show that it is anachronic to speak of “medieval aesthetics”: researchers should instead investigate how that which we call art from a modern perspective was perceived, experienced, understood and interpreted by the people living in those times.

Keywords: aesthetics – medieval philosophy – Thomas Aquinas

SPEER, A. “Tomás de Aquino e a questão de uma possível estética medieval”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. II, n. 4 (jan-jun/2008), pp. 20-28.

DOI: 10.22409/1981-4062/v4i/51

Aprovado: 14.04.2008. Publicado: 30.06.2008.

© 2008 Andreas Speer. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 14.04.2008. Publicado: 30.06.2008.

© 2008 Andreas Speer. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Este artigo foi originalmente publicado, em alemão, em *Wort und Antwort*, Berlin, 1999/1. Tradução e revisão dos editores.

Em geral, associamos o belo de modo quase automático à representação do belo artístico, a qual G. F. W. Hegel explicou ser o objeto próprio da estética, ou, mais precisamente, da estética filosófica. Se o assunto é a questão de uma estética medieval, quase sempre se atribui a Tomás de Aquino um papel-chave. Em seu livro *Gotische Architektur und Scholastik*, por exemplo, o célebre historiador da arte Erwin Panofsky cita Aquino como testemunha capital do que afirma ser uma “genuína relação de causa e efeito” entre o método escolástico e os princípios da arquitetura das catedrais góticas. Ao falar da arquitetura das catedrais, Panofsky refere-se sobretudo a elementos formais do pensamento de Aquino. Filósofos da estética tais como Umberto Eco e Francis J. Kovach, por outro lado, simplesmente pressupõem, como se isso fosse uma obviedade, a existência de uma teoria estética acabada na obra deste autor, que deveria ser tomada como uma parte importante e autônoma de seu pensamento. No prefácio à nova edição de seu livro sobre a estética de Tomás de Aquino, Eco – que se tornou conhecido para um público mais amplo através de seu romance *O nome da rosa* [*Rosenroman*] – permanece fiel ao seu objetivo de demonstrar que uma teoria estética coerente seria uma parte constitutiva do “sistema” de Tomás de Aquino.

“...o que agrada ao ser observado”

Quando seguimos o caminho “estético” indicado por esses autores, surpreendemo-nos de início com o fato de que o belo não é tematizado isoladamente por Tomás de Aquino em nenhuma passagem de sua obra, sendo antes tratado apenas de modo incidental. Uma exceção é representada pelo quarto capítulo de seu comentário ao influente escrito “Sobre os nomes de Deus” [*De divinis nominibus*], de Pseudo Dionísio Areopagita, neo-platônico anônimo do século VI que divulgou suas obras como se fossem as de um aluno do apóstolo Paulo, para emprestar-lhes uma autoridade adicional. O comentário de Aquino a *De divinis nominibus*, porém, é considerado pela literatura especializada – notória e injustamente – como um caso especial e não é, portanto, em geral utilizado para a reconstrução de seu pensamento estético.

Com mais frequência, as linhas de pensamento para uma estética de Tomás de Aquino costumam ser construídas a partir da pretensa “definição formal” do belo, como expressão de sua “objetividade” e de seu “aparecer autônomo”: chamar-se-ia belo tudo aquilo que agrada ao ser observado – “*pulchra enim dicuntur, quae visa placent*” (*Summa theologiae* I, q. 5. a. 4, ad. 1). Um breve exame do contexto hermenêutico – a doutrina de Deus e, nela, a doutrina do bom [*bonum*] – revela, todavia, a problematidade dessa interpretação e, conseqüentemente, da aproximação “estética” corriqueira. Aquino parte da concepção de Dionísio Areopagita segundo a qual o bom, em virtude de seu parentesco com o belo, teria o caráter de causa formal. O filósofo, no

entanto, associa o bom em sentido próprio à faculdade da vontade [*Strebevermögen*], e o belo especialmente à faculdade do conhecimento, na medida em que esta é atraída por um objeto do conhecimento. É nesse contexto que se encontra o enunciado acerca dos objetos belos que agradam ao serem observados. Essa determinação conceitual tem aí um sentido bastante específico. O belo é determinado, por assim dizer, *a posteriori* em analogia com o bom: assim como pertence ao conceito de bom que nele a vontade [*das Streben*] atinja, em geral, o repouso, é característico do conceito de belo que, quando este é observado ou conhecido [*in eius aspectu seu cognitione*], a vontade atinja o repouso (*Summa theologiae* I-II, q. 27, a.1, ad. 3).

A questão de Tomás de Aquino é saber o que no plano dos sentidos, ou seja, no momento primeiro e imediato em que algo nos impressiona e nos atrai, direciona a faculdade de conhecimento para precisamente este objeto do conhecimento, de modo que ocorra então uma primeira forma do conhecer. Os sentidos são atraídos pela boa proporcionalidade [*debita proportio*] de cada objeto do conhecimento: assim é possível reconhecer um momento da semelhança [*similitudo*] (*Summa theologiae* I, q. 5, a. 4, ad 1). É, portanto, no plano do conhecimento sensível que Aquino se refere ao belo e suas qualidades expressivas, sem que este já apresente a qualidade de um juízo, tampouco a qualidade de um juízo estético. O filósofo, no entanto, empreende uma extensão sobre a faculdade de conhecimento em geral, na medida em que generaliza, em sua explicação, os dois elementos de sua definição: o momento cognitivo, “*visa*”, e o momento apetitivo, “*placent*”. Todo conhecimento acontece por adequação [*per assimilationem*], e toda semelhança diz respeito à forma; o belo, contudo, possui o seu conteúdo sensível próprio justamente na medida em que diz respeito à causa formal.

Harmonia e clareza

Um quadro semelhante também se apresenta quando abordamos outro texto clássico, que costuma ser utilizado para a reconstrução de uma estética de Tomás de Aquino. Na *Summa theologiae*, Aquino menciona, no âmbito da doutrina da trindade, três determinações para a beleza: primeiramente, “pureza” [*integritas*] ou “perfeição” [*perfectio*]; em seguida, as características da “devida proporção” [*debita proportio*] ou “harmonia” [*consonantia*], que remontam à obra de Dionísio Areopagita e entre as quais encontram-se também os conceitos de “uniformidade” [*commensuratio*] e “concordância” [*convenientia*]; por fim, *claritas*: “brilho” ou “clareza” (*Summa theologiae* I, q. 39, a. 8, c). Remontando ao quarto capítulo do *De divinis nominibus*, Aquino atribui a Deus como causa do belo a origem do brilho [*claritas*] e da harmonia [*consonantia*] que se manifestam juntos no conceito do belo [*phulcrum*] e do honorável [*honestum*]. Deus é chamado de belo na medida em que é causa da harmonia e do brilho de todos os entes. Nesse sentido, a beleza do corpo consiste de membros bem proporcionados e de uma cor brilhante, isto é, saudável, ao passo que a beleza do espírito implica um uso bem ordenado dos dons espirituais segundo a clareza espiritual da razão.

No âmbito de sua doutrina da trindade, Tomás de Aquino interpreta as características de “imagem ou beleza” [*species sive pulchritudo*] atribuídas por Hilarius de Poitiers ao Filho descrevendo, com base nas determinações de “pureza ou perfeição” [*integritas sive perfectio*], o fato de que este detém em si mesmo a posse verdadeira e perfeita da natureza do Pai. Essas duas determinações descrevem o enunciado que era visado através do conceito da imagem [*species sive imago sive pulchritudo*]: a perfeita identidade essencial entre Pai e Filho. A estreita ligação com o contexto sistemático da doutrina de Deus, confirmado por uma série de pontos de contato com a tradição, fazem parecer problemático considerar tal determinação abstraída de seu contexto, como se ela pudesse fornecer uma “definição material da beleza”.

Beleza transcendental?

A doutrina da beleza como um transcendental também costuma valer como ponto de partida para a reconstrução de uma estética medieval. Por meio dela, supõe-se que ocorra, em nível metafísico, uma integração da beleza com outros valores. Um breve exame, entretanto, dos transcendentais listados por Tomás de Aquino – a saber, ente [*ens*], uno [*unum*], verdadeiro [*verum*] e bom [*bonum*], os quais, como determinações mais gerais e primordiais, podem ser enunciados acerca de tudo o que é – mostra que o belo não se encontra na série das determinações mais universais do ser e claramente não detém o lugar autônomo de um transcendental (*De veritate*, 1,1). Em Tomás de Aquino, o belo só é mencionado lado a lado com o bom no contexto da doutrina de Deus (*Summa theologiae* I, q. 5, a. 4). Pois embora a beleza acrescente ao bom (e não ao ente) uma relação à faculdade de conhecimento, o bom e o belo são ao mesmo tempo idênticos em realidade [*real*], pois ambos estão baseados na forma, que é o seu fundamento comum. (In: *De divinis nominibus* IV, lect. 5, n. 356). Nesse ponto, Tomás de Aquino conserva o princípio de identidade de Dionísio: o bom seria tão louvável quanto o belo – *bonum laudatur ut pulchrum* (*Summa theologiae* I, q. 5, a. 4, arg.1). Ele, no entanto, a modifica, no sentido mencionado acima de uma extensão do bom até o verdadeiro, uma vez que o belo acrescenta ao bom uma relação à faculdade de conhecimento. Por este motivo, Paul Oskar Kristeller indica, com razão, que a tentativa de reconstruir uma estética segundo princípios escolásticos com base na beleza transcendental nada mais seria do que uma projeção retrospectiva moderna. As representações medievais da beleza não dizem respeito – como vimos de modo paradigmático em Tomás de Aquino – primariamente à beleza artística ou à subjetividade criadora do homem, mas pertencem antes à teologia ou à metafísica.

Arte – Habilidade artística [*Kunstfertigkeit*] – *Poiesis*

Com isso, o parentesco semântico, que se supõe em geral evidente, entre “beleza artística”, “arte” e “artista”, por um lado, e “*pulchrum*” e “*pulchritudo*”, “*ars*” e “*artifex*”, por outro, é colocado radicalmente em questão. O mesmo vale para a tentativa de relacionar

ambos os campos conceituais sob o pretexto de que no campo semântico de *ars* e *pulchrum* poder-se-iam encontrar aqueles fenômenos que hoje em dia caracterizamos como obras de arte. Essa diferença face à compreensão moderna da estética mostra-se de modo especialmente claro no que diz respeito à compreensão de *ars* e *artifex*, conceitos que são normalmente colocados no horizonte do paradigma moderno de uma subjetividade individual criadora que é tão consciente desse fato quanto da representação de um beleza artística autônoma.

Se, no entanto, desejamos falar, a partir de Tomás de Aquino, de um modo de produção criador que não depende de quaisquer dados prévios, esse privilégio permanece restrito ao espírito e à vontade divinos; já antes de Aquino, o protótipo desse modo de produção é a criação a partir do nada, *creatio ex nihilo*. Aquino distingue deste ainda dois outros: por um lado, a produção como obra da natureza, que gera formas substanciais mas permanece ainda presa à matéria; por outro, a produção como atividade [*Herstellen*], como *facere* (*Summa theologiae* I, q. 45, a. 2, c). Ele esclarece esse terceiro modo de produção tomando como exemplo o *artifex*, que permanece preso tanto aos dados prévios materiais quanto às formas substanciais, ou seja, à natureza, na medida em que esta significa a matéria e a forma de uma coisa e detém o caráter de um princípio (*Summa theologiae* I, q. 45, a. 2, c; In: II *Pysicorum*, lect. 1, n. 145). Esse é o contexto sistemático próprio para o célebre discurso sobre a “arte” [*ars*] como “imitação da natureza” [*imitatio naturae*]. O homem como *artifex* permanece limitado às condições ontológicas da realidade das criaturas [*kreatürliche Seinswirklichkeit*], e nesse sentido imita a natureza. Mais precisamente, *ars* é a aplicação do saber correto a algo que se produz (“*applicatio rationis rectae ad aliquid factibile*” – *Summa theologiae* II-II, q. 47, a. 2, ad 3). Como *Habitus* associado a uma atividade [*habitus operativus*], sua qualidade pode ser medida apenas pela obra a realizar [*facultas boni operis*], pela conformidade com o projeto e com as regras da produção, mas de forma alguma pela disposição do produtor ou pelos propósitos de quem a utilizará. Com isso, porém, a *ars* contém – de acordo com a distinção aristotélica entre *Praxis* e *Poiesis* – um saber produtivo [*recta ratio factibilium*] e não um saber ativo [*Handlungswissen*].

A *ars* possui, portanto, segundo a compreensão de Tomás de Aquino, uma natureza primariamente técnico-poética, como, por exemplo, o construir e o operar (*Summa theologiae* I-II, q. 57 a 4 c). Por consequência, cada *ars* é necessariamente particular; ela relaciona-se sempre a uma finalidade determinada e, portanto, particular, a saber, à finalidade da obra a realizar, e dispõe apenas de meios determinados e limitados [*determinata media*] para alcançá-la. A *ars* só experimentará uma apreciação que transcende o seu valor técnico e concreto quando for inscrita em um horizonte muito mais amplo de finalidades humanas.

Arte e beleza

Essa compreensão de *ars* remonta a Aristóteles e é, deste modo, expressão daquela “virada” epocal na história do espírito de Platão para Aristóteles, ocorrida no início do século XIII, que teve lugar sobretudo por meio de uma apropriação completa dos escritos aristotélicos. Com base em Aristóteles, também Tomás de Aquino irá propor uma nova determinação do conceito de *ars* – até então bastante complexo, pois abrangia, em razão de sua associação à antiga tradição pedagógica das *septem artes liberales*, as assim chamadas sete artes liberais, todos os âmbitos do saber humano. A diferenciação do conceito de *ars*, originalmente tão abrangente, que mencionei acima atribui agora à *ars [téchne]* um plano teórico autônomo, por assim dizer intermediário [*mittler*], entre a experiência [*experientia – empeiria*] e o saber [*scientia – epistème*] (Aristóteles. *Metaphysik* I,1-2; *Nikomachische Ethik* VI, 3-6). Conseqüentemente, um *artifex* distingue-se pelo conhecimento pertinente [*sachbezogen*] em um determinado âmbito, orientado pelas finalidades específicas de objetos singulares. O conceito de *ars* perde em Aquino, deste modo, aquela elevação [*Überhöhung*] especulativa que tinha seu fundamento na unidade, vigente até o século XII, entre a perfeição técnica e modos de abordar a natureza de caráter tanto filosófico-científico quanto teológico. Uma tal concepção encontra-se, por exemplo, no *Didascalion*, de Hugo de São Viktor, que apresenta uma doutrina da arte e da ciência que abrange todos os âmbitos do saber e do fazer humanos. Em Hugo de São Viktor, todo saber humano é imediatamente relacionado a uma sabedoria superior. A beleza é, nesse contexto, a expressão do caráter anagógico de cada uma das *artes* – das ciências e das artes (entendidas primariamente como manuais) – e de seus objetos.

A relativa autonomia do “saber artístico” [*ars*] face ao conhecimento científico [*scientia*], segundo por exemplo a elaboração de Tomás de Aquino, leva por um lado à perda de uma concepção anagógica da beleza. Por outro lado, esse conceito mais restrito de *ars* constitui justamente uma das pré-condições para uma reflexão teórica pertinente acerca do âmbito específico de uma arte determinada. Com essa reflexão, que permite explicitar suas condições sob a forma de um juízo, tem lugar um aumento da importância estética das artes isoladas. Esse desenvolvimento conduz finalmente a um esquema ou a um sistema das belas artes, que no Renascimento foi elaborado também teoricamente.

Uma tal compreensão da estética, porém, não pode ser encontrada na Idade Média. Os enunciados de Tomás de Aquino acerca da “arte” e da “beleza” tampouco podem ser interpretados nesse sentido. Ao contrário, todas as interpretações da atividade artística na Idade Média baseadas em uma concepção específica de beleza devem ser vistas, de modo geral, com uma certa reserva hermenêutica. Isso não significa que se deva, por princípio, renunciar à categoria do estético, cuja função em todo caso não é mais a de fornecer a demonstração de características essenciais a-históricas, mas sim a de confrontar heurísticamente diferentes horizontes de compreensão, que tiram o seu interesse justamente de sua diversidade. Nesse sentido, cumpre encontrar um

paradigma estético adequado à compreensão medieval. Para tanto, é preciso, a princípio, procedermos reconstrutivamente, deixando-nos guiar pela seguinte questão: como é que aquilo que hoje chamamos de arte, em um sentido moderno, era percebido, experimentado, elaborado teoricamente e interpretado pelas pessoas daquele tempo? Contra esse pano de fundo, também a contribuição de Tomás de Aquino para uma história da estética precisa ser reavaliada.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

AERTSEN, J.A. "Beauty in the Middle Ages: A Forgotten Transcendental". In: *Medieval Philosophy & Theology* 1 (1991), 68-97;

_____. "Die Frage nach der Transzendentalität der Schönheit im Mittelalter". In: MOJSISCH, B.; PLUTA, O. (Orgs.). *Historia Philosophiae Medii Aevi*. Amsterdam: 1991, 1-22.

_____. "Über das Schöne (In *De divinis nominibus*, Lectio 5)". In: *Archiv für mittelalterliche Philosophie und Kultur* III. Sofia: 1996, pp. 97-103.

BINDING, G.; SPEER, A. (Orgs.). *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. und 13. Jahrhunderts*. Stuttgart, 1993/1994.

BRUYNE, E. de. *Études d'esthétique médiévale* (3 vols). Brugge 1946.

ECO, U. *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. 1988 (Ital.: *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*. Milão, 1970).

_____. *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. München, 1991.

KOVACH, F.J. *Die Ästhetik des Thomas von Aquin. Eine genetische und systematische Analyse*. Berlin, 1961.

KRISTELLER, P.O. "Das System der modernen Künste". In: *Humanismus und Renaissance II: Philosophie, Bildung und Kunst*. München 1976, pp.164-206.

PANOFSKY, E. *Gotische Architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter*. Köln, 1989 (engl.: *Gothic Architecture and Scholasticism*. Latrobe 1951)

SPEER, A. "Thomas von Aquin und die Kunst. Eine hermeneutische Anfrage zur mittelalterlichen Ästhetik." In: *Archiv für Kulturgeschichte* 72 (1990), pp. 323-345.

_____. "Kunst und Schönheit. Kritische Überlegungen zur mittelalterlichen Ästhetik". In: *Miscellanea Mediaevalia* 22. Berlin-New York, 1994, pp. 945-966.

_____. "Jenseits von Kunst und Schönheit? Auf der Suche nach dem Gegenstand einer philosophischen Ästhetik". In: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 20 (1995), pp. 181-197.

---

* Andreas Speer é professor da Universidade de Köln.