



IMAGEM, TEOFANIA E PANENTEÍSMO COMO MANIFESTAÇÃO E SÍMBOLO NA ORIGEM DO GÓTICO¹

Marcus Vinicius Carnivali de Araujo¹

RESUMO

O tema do imagético se insere no debate filosófico-teológico medieval como uma questão inerentemente polêmica. Afinal, a querela sobre as imagens atravessa, inevitavelmente, questões sobre o corpóreo e o material, despertando indagações complexas como: qual é o grau de separação entre o divino e o mundo? São opostos ou uma mesma realidade? Como pensar nesse processo formas de ilustrar e simbolizar esse Princípio? Seriam as imagens ferramentas de apoio ou desvios perniciosos do corpo? À luz dessas questões, o presente artigo busca ilustrar como o imagético pode ser aplicado como ferramenta de reflexão intelectual a partir da quebra do dualismo entre sensível e intelectual, tomando o mundo não como fonte de desvio, mas como manifestação do Princípio. Para pensar essa relação apresentaremos o estudo de caso da basílica de St. Denis, considerada como o berço da arquitetura gótica. A partir das obras de Dionísio Areopagita (lidas a partir da interpretação de João Escoto Erígena) Suger, o abade de St. Denis, encontrará uma teoria filosófica que lhe permite articular o imagético como ferramenta de elevação ao mesmo tempo em que se resguarda do risco da heresia do panteísmo ao associar a natureza divina com a beleza terrena. Com isso pretendemos mostrar como a articulação do imagético pode ser posta em uma obra a partir da operação do simbólico como ato de teofania e as resistências filosófico-teológicas que tal movimento encontra.

Palavras-chave: gótico; panteísmo; Dionísio; Erígena; teofania.

¹ Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora/MG. Doutorando em Filosofia com bolsa CNPq pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto/MG. E-mail: marcusarnivali@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-9991-1606>.



IMAGE, THEOPHANY AND PANENTHEISM AS A MANIFESTATION AND SYMBOL IN THE ORIGIN OF GOTHIC

ABSTRACT

The issue of imagery is inserted into the medieval philosophical and theological debate as an inherently controversial topic. After all, the debate over imagery inevitably crosses questions about the corporeal and the material, raising complex points such as: what is the degree of separation between the divine and the world? Are they opposed or the same? How can modes of illustrating and symbolizing this Principle be conceived within this process? Are images tools of support or harmful deviations from the body? In light of these questions, this article seeks to illustrate how imagery can be applied as a tool for intellectual reflection by breaking the dualism between the sensible and the intellectual, taking the world not as a source of deviation, but as a manifestation of the Principle. To think about this relationship, we present the case study of the Basilica of St. Denis, considered the birthplace of Gothic architecture. From the works of Dionysius the Areopagite (read through the interpretation of John Scotus Eriugena) Suger, the abbot of St. Denis, finds a philosophical theory that allows him to articulate imagery as a tool for elevation while at the same time protecting himself from the risk of the pantheistic heresy by associating divine nature with earthly beauty. With this, we will show how the articulation of imagery can be placed in a work based on the operation of the symbolic as an act of theophany and the philosophical/theological resistance that such a movement encounters.

Keywords: gothic; pantheism; Dionysius; Eriugena; theophany.

INTRODUÇÃO

A reflexão sobre as imagens está longe de ser um tema que preocupa somente a modernidade, na verdade, discussões sobre o papel das imagens na vida humana nos remetem à filosofia desde o seu nascimento. Como falar sobre a relação entre o imagético e o conhecimento do Verdadeiro sem nos recordarmos da crítica platônica à *mímesis* nas pinturas no Livro X da *República*²? Ou então, no medievo, com a pesada crítica de Bernardo de Claraval contra os excessos imagéticos escrita na sua obra *Apologia ad Guillelmum abbatem*³. Ambas se relacionam com o que pretendemos ilustrar no presente texto: o papel das imagens na epistemologia humana e na construção do conhecimento. Nos focaremos aqui especialmente no caso do gótico em St. Denis na França. Tomamos





esse caso como ilustração para essa questão por compreendermos que se trata de um exemplo excepcional com relação a querela do uso das imagens e do debate sobre o seu valor reflexivo à luz da filosofia e da teologia medieval. Afinal, a base articulada por Suger para o uso do imagético partirá de uma obra filosófica que lhe proporcionará um fundamento e inspiração para o uso das imagens como não simplesmente um ornamento, mas como uma ferramenta de arrebatamento estético. Um objeto que guia sensivelmente para a conjectura sobre aquilo que não se pode conhecer diretamente. Tal movimento estará longe de ser uma ação pequena ou insignificante, ele culminará em uma reforma que dará origem ao estilo arquitetônico que posteriormente ficaria conhecido como gótico⁴.

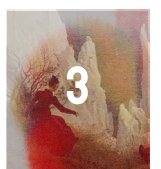
Nesse processo do fundamento imagético duas questões serão centrais: a metafísica da luz e a teofania. Ambas introduzidas à Suger a partir das obras de Dionísio Areopagita⁵ e João Escoto Erígena, em especial através dos textos do Areopagita que compunham o chamado *Corpus Dionysiacum: A Hierarquia Celeste, Teologia Mística e Dos nomes Divinos*, cujas traduções, interpretação e comentários foram realizados no período por João Escoto.

Suger tomará a filosofia de Dionísio, interpretada por Erígena, não só como inspiração, mas como justificativa para sua reforma. Uma reforma que terá na imagética dos vitrais e no brilho dos altares uma estética que se justificará não pelo luxo ou pela opulência mas pela aproximação do divino.

Como deixa claro no *De Rebus in administratione sua gestis*, texto em que Suger narra as questões envolvendo a reforma da basílica:

Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab exintrinsicis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet, videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in celi puritate ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri (Suger, 1979, p. 62-64).⁶

O trecho evidencia como o objetivo da impressão sensível criada pelas imagens é o da elevação para o inteligível. Partindo de uma filosofia que entende o mundo material não como distração ou erro, mas como manifestação, a obra de Dionísio (Areopagita, 2004, p. 145) permitirá ao abade se posicionar contra o ascetismo religioso e construir um projeto estético que tem nas imagens iluminadas uma ferramenta de princípio⁷.





A IMAGEM E A TEOFANIA: A SEDIMENTAÇÃO DA BAGAGEM TEÓRICA PARA O IMAGÉTICO A PARTIR DA FILOSOFIA

A principal base filosófica que fundamentará Suger encontra-se nas obras de Dionísio Areopagita, traduzidas e interpretadas por João Escoto Erígena.

É curioso pensar que a chegada dos textos de Dionísio Areopagita em St. Denis se deu por uma confusão causada pelo seu pseudônimo. Afinal, Dionísio, o autor, toma para si esse nome em referência ao personagem bíblico Dionísio, convertido por Paulo no Areópago. A essas figuras somam-se um terceiro personagem homônimo, o mártir São Dionísio, ao qual a basílica de St. Denis é dedicada. Durante a hagiografia medieval do mártir, ele comumente era identificado como sendo o mesmo Dionísio bíblico; assim, a descoberta de textos que tinham como indicação de autoria Dionísio Areopagita tiveram como destino natural St. Denis. Nesse contexto, após uma tradução anterior considerada insuficiente, João Escoto Erígena foi convocado para realizar uma nova tradução do texto grego do *Corpus Dionysiacum*.

Embora o fundamento teórico de St. Denis se apoie principalmente em Areopagita, cujas obras fornecem a Suger um alicerce santificado para o seu projeto, essas obras foram acessadas a partir da tradução e interpretação de Erígena⁸. Assim, a própria filosofia do Escoto nos ajuda a compreender melhor a interpretação dada ao Areopagita no período.

A principal questão que se impõe ao se pensar sobre a influência das obras de Dionísio e Erígena na inspiração do gótico de Suger relaciona-se, como apresentado na introdução, às noções de teofania e de metafísica da luz. É a partir da teofania que o sensível e, conseqüentemente, o imagético, receberá validação teórica como ferramenta de elevação. O sensível deixa, então, de ser compreendido como uma distração e passa a construir um princípio de reflexão, originado pelo correto direcionamento da experiência sensível. A metafísica da luz entrará nesse processo como a forma da teofania, uma interpretação dessa manifestação divina não como simples aparição ou cópia, mas como movimento, como um Princípio que se irradia na própria criação (Erígène, 1995, p. 73). Será essa metáfora que dignificará o imagético.

O primeiro aspecto a ser definido sobre teofania é a natureza inefável do Princípio, como algo intransponível. Deus não apenas não pode ser nomeado: ele tampouco pode ser definido ou plenamente compreendido. Isso decorre da própria condição de sua natureza, que é infinita e indefinível, conforme descreve João Escoto no Livro II do *Periphyseon* (Erivgenae, 1983, p. 139). Não se trata, entretanto,





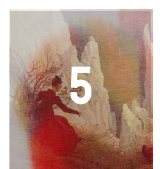
de um Princípio que se esconde propositadamente; ao contrário, ele deseja ser buscado, embora se situe além da possibilidade de conceituação própria.


A constatação de um Princípio que “não-é” pode, num primeiro momento, soar como um silenciamento. Afinal, como buscar aquilo que não pode ser encontrado? Eis onde reside a genialidade: o silêncio não representa ignorância, mas a consciência dos limites da linguagem. Como destaca Bauchwitz: “O silêncio indica um caráter que não pode ser silencioso, senão uma disposição para estar em marcha para a construção de seu sentido: para alcançar o silêncio é necessário falar” (Bauchwitz, 2003, p. 28). A constatação do “não-ser” do Princípio não se dá não por falta, mas por excesso. Não se pode dizer nada sobre a natureza divina porque as palavras são insuficientes para abarcar a totalidade do seu ser (Areopagita, 2004, p. 144). Essa abundância não se encerra em si mesma, mas transborda no mundo, manifestando-se na própria criação. A *teo-fania* revela-se, assim, como manifestação que reúne semelhança e oposição: o divino surge nesse ato de derramamento de si em um mundo que, ao mesmo tempo em que é criação, é também parte de si e, paradoxalmente, não contempla sua infinitude. Esse derramar-se enquanto teofania, dirá Erígena com base em Máximo, o Confessor, é fruto dessa natureza divina que, sabendo-se incompreensível, busca, ainda assim, tornar-se visível (Erígène, 1995, p. 76).

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

O mundo material e, conseqüentemente, o imagético que nele se manifesta não constitui uma fonte de desvio ou distração, mas tampouco é fonte de identidade. Trata-se, antes, de um complexo processo de semelhança/dessemelhança. Cabe àquele que busca aplicar a razão sobre o mundo mediante uma dupla postura positiva/negativa, percebendo no material a manifestação do inteligível (Areopagita, 2004, p. 146), ao mesmo tempo em que reconhece os seus limites. É dessa maneira que o imagético passa a ganhar força e justificação, afinal, o mundo não é um simples espelho distorcido da natureza divina, ao contrário, apresenta-se agora como uma ferramenta indispensável para o conhecimento aproximado do divino, em que a base racional necessariamente perpassa a base sensível.

Assim como Dionísio, Erígena também estabelece a natureza divina como “não-sendo”, a partir de alguns critérios centrais, sendo o principal deles aquele





que estabelece a primeira distinção entre o “ser” e o “não-ser” como aquilo que nossos sentidos e intelecto são capazes de apreender. O Princípio divino, por estar além das capacidades de ambos, se caracteriza, portanto, como não-ser (Erígène, 1995, p. 67). Tal concepção revela uma constatação notável sobre a natureza do conhecimento humano: somos seres corpóreos, e nossa capacidade de conhecer depende, necessariamente, de nossas condições enquanto seres corporais⁹. Enquanto seres presos ao tempo e ao espaço, somos limitados por eles; por isso, nosso conhecimento das essências (situadas fora do tempo e do espaço) será sempre somente aproximado (Erígène, 1995, p. 134).

A solução para o abismo que se impõe entre homem e Deus, devido a limitação do conhecimento, se dá a partir da noção de participação, vinculada à ideia de que Criador e Criação não são entidades separadas, mas que tudo o que existe na natureza criada é o próprio Princípio manifestado. Como aponta Umberto Eco: “Scotus Erígena elaborará uma concepção do cosmo como revelação de Deus e de sua beleza inefável através das belezas ideais e corporais, estendendo-se sobre o encanto de toda a criação, [...]” (Eco, 1989, p. 32).

Mas a partir deste ponto nos invade a questão: como esse Princípio, que se manifesta em sua criação, o faz? A resposta, que articula os dois eixos centrais da teoria filosófica, é agora revelada: ele se manifesta como uma ação luminosa.

A metáfora da teofania como ação luminosa é apresentada por Erígena a partir da analogia com o Sol:

[...] a luz subsistente do sol não pode ser compreendida por nenhum sentido corpóreo. Mas quando a luz do sol se imiscui no ar, ela se torna manifesta e compreensível aos sentidos, pois, misturada com o ar, a luz do sol pode ser compreendida pelos sentidos (Erígena, 2023, p. 37)

Essa metáfora solar é reforçada por Erígena via Agostinho através do livro XXII da *Cidade de Deus*, onde se afirma que Deus se fará manifesto aos sentidos corpóreos através de sua ação, não sendo visto em si mesmo, mas a partir dos outros corpos e intelectos (Erígène, 1995, p. 78-79)

Temos, portanto, consolidada a noção de teofania enquanto manifestação de um Princípio que se expressa no mundo como uma ação luminosa. A questão luminosa, aqui, não é acessória nem uma simples analogia ilustrativa: ela é indispensável para salvaguardar o sistema da heresia do panteísmo ao consolidá-lo como um panteísmo luminoso: o universo é parte de Deus, mas a natureza divina não se limita nem se iguala a ele. Trataremos desse ponto com mais profundidade no terceiro tópico; por hora, é importante destacar que a manifestação divina como luz solar permite que Deus se faça manifesto no mundo ao mesmo tempo em que preserva seu distanciamento inefável e sacro. Essa natureza do Princípio,





portanto, irradia-se em sua criação, como uma presença que se expande sem se confundir com aquilo que ilumina (Erígène, 1995, p. 186).

A luz está umbilicalmente ligada ao ato de ver, ao imagético. A visão, viável somente diante da presença de luz, é, como aponta Lebrum¹⁰, comumente tomada pela filosofia como analogia do esclarecimento. Entre todos os estímulos sensoriais (som para a audição, aroma para o olfato, textura para o toque, etc.), o objeto de trabalho da visão será a imagem acessada pela luz refletida. No contexto gótico, essa dimensão imagética encontra expressão exemplar no vitral¹¹, objeto que consolida as questões até aqui desenvolvidas (teofania, luz e imagem).

Essa abertura para o imagético decorre de uma abertura à sensibilidade, que compreende o movimento de elevação da alma em três níveis¹²: intelecto, razão e sensação¹³. O sensível recebe as imagens do mundo, a razão as racionaliza enquanto manifestações do divino¹⁴ e o intelecto, por fim, busca nelas conjecturar o Princípio¹⁵ em si mesmo (Erivgenae, 1983, p. 109).

As imagens capturadas pelo sensível não constituem, portanto, um mal (Erígène, 2009, p. 150), mas elementos fundamentais do processo cognoscitivo, servindo como ponto de partida para o conhecimento. As coisas visíveis existem para que, a partir delas, se possa buscar aquilo que não se pode conceber diretamente (Erivgenae, 1981, p. 263). Temos aqui a abertura teórica que embasa o imagético para Suger, conferindo-lhe um papel ativo na mediação entre o sensível e o inteligível.


A IMAGEM E O GÓTICO: A REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA NO MICROCOSMOS

Será a partir da consolidação da reforma de St. Denis que Suger marcará seu nome na história da arte para sempre. Embora sua pretensão não fosse propriamente filosófica, é em sua obra que a teoria desenvolvida por Dionísio e Erígena, a respeito do papel do imagético sensível como ferramenta de elevação, encontrará sua expressão mais concreta. Como destaca Panofsky em sua tradução da obra de Suger:

[...] these texts had been brilliantly translated and commented upon by John the Scot, the honored guest of Charles the Bald; and it was in these translations and commentaries that Suger discovered - somewhat ironically in view of Abelard's fate - not only the most potent weapon against St. Bernard but also a philosophical justification of his whole attitude toward art and life (Suger, 1979, p. 18).¹⁶

Panofsky usa o termo “justifica”, entretanto, julgo que a relação mais correta seja a de inspiração e não a de mera justificativa posterior. O imagético em St. Denis remete aos conceitos filosóficos de teofania e metafísica da luz presentes nas





obras dionisianas de modo demasiadamente característico para considerarmos uma coincidência. Como nos aponta Marcel Albert acerca do mais importante símbolo do gótico medieval:

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

Será, portanto, a partir de argumentos que valorizam a materialidade do mundo que Suger consolidará sua posição em relação ao imagético. Argumentos tais como o presente na *Hierarquia Celeste*, em que Dionísio afirma: "Nós, os homens, não poderíamos de modo algum elevar-nos por via puramente espiritual a imitar e contemplar as hierarquias celestes sem a ajuda de meios materiais que nos guiem conforme requer nossa natureza." (Areopagita, 2019, p. 9). Suger, conforme destaca Panofsky em seu comentário à tradução (Suger, 1979, p. 13), leva essa noção ao extremo: nada poderia ser mais equivocado, para ele, do que negar o uso daquilo que Deus concedeu aos homens pela criação como ferramentas de iluminação sensível. Se o belo e o luminoso foram colocados no mundo, não foi com o intuito de enganar ou desviar, mas de indicar uma beleza superior.

Essa beleza manifesta-se não apenas nas formas brutas da natureza, mas também naquilo que as mãos humanas são capazes de lapidar a partir delas (vitrais, mosaicos, tapeçarias, etc.). Como o próprio Suger expressa em uma das suas passagens do *De Rebus in administratione sua gestis*:

Portarum quisquis attollere quaeris honorem, Aurum nec sumptus, operis mirare laborem, Nobile claret optus, sed opus quid nobile claret Claridicet mentes, ut eant per luma vera Ad verum lumen, ubi Christus janua vera. [...] Mens hebes ad verum per materialia surgit (Suger, 1979, p. 46-48)¹⁷.

A intenção de Suger é claramente anagógica: trata-se de uma elevação pelo imagético, análoga àquela descrita por Dionísio e Erígena. Não se trata de um êxtase irracional, mas de um movimento intelectual mediado pelo sensível, uma ascensão do intelecto estimulada pela imagem. Como destaca Beierwaltes (Beierwaltes, 1998, p. 131), a arte sensível do edifício tem por função elevar o espírito ao fundamento que está por detrás dela. Nessa mesma linha, Simson afirma: "Em St.-Denis, como sabemos do próprio testemunho de Suger, ele é inspirado pela ideia de que a arte cristã deve ser 'anagógica' no sentido dionisino, um portal que conduz a mente a verdades inefáveis" (Simson, 1991, p. 97).

A basílica de St. Denis se impõe, assim, como um microcosmos que espelha o universo (Neves, 2020, p. 79). Conforme aponta Anna Palusinska (Palusinska,



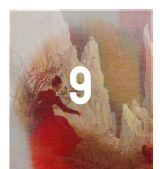
s.d., p. 1), a partir da fascinação gerada pela visão dinâmica do Universo, o invisível se torna acessível ao homem por meio da corporeidade. O gótico se consolida, assim, como um estilo arquitetônico que se abre ao mundo exterior ao mesmo tempo em que sua interioridade funciona como um microcosmos. Essa ruptura revolucionária, talvez o último grande movimento artístico medieval, é descrita por Gombrich ao compará-la ao estilo Românico que a antecede:


As novas catedrais davam aos fiéis o vislumbre de um outro mundo. Eles ouviam falar, nos sermões e hinos, da Jerusalém Celeste com seus portões de pérola, jóias inestimáveis, avenidas de puro ouro e cristal transparente (Apocalipse 21). Agora, essa visão descia do céu à terra. As paredes dessas igrejas não eram frias e ameaçadoras. Compostas de vitrais, refulgiam como rubis e esmeraldas. Os pilares, nervuras e o rendilhado cintilavam com o ouro. Tudo o que fosse pesado, terreno ou trivial era eliminado. Os fiéis que se rendiam à contemplação de tamanha beleza sentiam-se mais próximos de compreender os mistérios de um reino além do alcance da matéria (Gombrich, 2018, p. 141-142).

Essa descrição de Gombrich nos interessa por não apenas destacar as diferenças estilísticas, mas por apontar para uma questão que aqui é central: as imagens como símbolo do inefável, tomadas como ferramentas de impulsionamento para vislumbrar o divino imensurável. Tal revolução de estilo só foi possível graças a revoluções tecnológicas (Gombrich, 2018, pp. 139-141) produzidas em sua maioria por arquitetos e pedreiros anônimos¹⁸. Entre essas inovações, destaca-se o sistema de arcos e contrafortes que permitiu à estrutura gótica liberar o peso das paredes (Andre; Lemos, 2013, p. 5 e Mason, 2009, p. 34), possibilitando que grande parte delas fosse preenchida pelos sensíveis vitrais (Focillon, 1980, p. 171). É significativo pensarmos o caráter de anonimato desses mestres que possibilitaram essa revolução e sobre como isso evidencia a relação do medieval com o objeto artístico, uma relação que coloca a criação artística acima do criador. As anotações deixadas por Suger sobre o seu projeto de reforma constituem, assim, uma raridade para a época¹⁹.

Só podemos imaginar o impacto sensível que essa revolução causou nos homens e mulheres da época, o assombro ao adentrar pela primeira vez um espaço tão visualmente impactante, diverso de tudo o que já experienciaram. Era um impacto imagético tão poderoso que Suger pretendia que fosse capaz de elevar as mentes às questões celestes, fundamentado na centralidade da participação da luz. Como descreve Ernest Adan:

A luz não penetra directamente pelas grandes aberturas mas transforma-se na passagem numa onda rutilante e colorida, que inunda as naves laterais, o deambulatório e as abóbadas da nave central. [...] esta nova estrutura do interior das igrejas aparece-nos pela primeira vez em São Dinis, o que mais uma vez nos autoriza a considerar este edifício como a primeira das igrejas góticas. Não é o uso do arco quebrado, de abóbada de ogiva, ou o sistema de arcobotante que caracterizam o





gótico, mas antes a maneira como estes elementos são utilizados para criar uma armadura que permite iluminar todo o espaço (Adan, 1970, p. 62).

Essa potência imagética só foi possível porque Suger tinha em mãos uma obra santificada (os escritos de Dionísio, identificado tanto como o personagem bíblico do Areópago quanto com o próprio santo mártir). É a partir de uma filosofia que se abre ao sensível que o espaço arquitetônico pode fazer o mesmo. Essa abertura se consolida principalmente no vitral²⁰ que, conforme destaca Santos no prefácio da tradução da obra *Dos nomes divinos*: “[...] tornava sensível a luz inteligível que, a medida que o atravessava, inundava todo o interior do edifício” (Areopagita, 2004, p. 15)

O vitral funciona como um signo dotado de simbologia direta: representa a natureza criada na forma de imagem. Se a basílica se mostra como um microcosmos, uma representação do mundo criado, é no vitral que o ato criador se manifesta na imagem. Como também aponta Simson: “A luz, que é habitualmente dissimulada pela matéria, surge aqui como princípio activo; e a matéria apenas é esteticamente real na medida em que participa da, e é definida pela, quantidade luminosa da luz” (Simson, 1991, p. 27).

Assim como o mundo só existe pela ação do divino que transborda sobre ele como ação luminosa, também a basílica gótica de Suger, existe enquanto forma e mundo, a partir da ação da iluminação divina aos moldes da filosofia do Areopagita. Só se pode conhecer, como afirma Escoto, ao contemplar essa luz. Ao criar esse espaço, St. Denis faz descer o inteligível para o signo material, dando forma imagética à teoria de Dionísio:

De fato, como nosso sol, sem reflexão nem livre escolha, mas pelo fato mesmo de que existe, ilumina as coisas que podem, segundo a sua medida, participar da sua luz, assim também o bem, superior ao sol como o arquétipo incomparável, superior à imagem obscura, a supera, com a sua própria existência envia raios da sua bondade absoluta, de uma maneira proporcional, a todos os seres. É por causa desses raios que subsistem todas as substâncias, as potências e as operações, inteligíveis e inteligentes; [...] (Areopagita, 2004, p. 89)

O caráter luminoso aqui é duplo e reflete as duas vias de acesso ao divino (positiva e negativa): a luz desce como manifestação, dando forma ao mundo, ao mesmo tempo permite ao intelecto (munido das informações do sensível) contemplar esse mundo criado a fim de enxergar nele os signos do Princípio, sem se igualar a ele.

A própria luz que atravessa o vitral representa esse duplo caráter: é simultaneamente luz material, que exerce a função prática de iluminar o espaço, e luz simbólica, que dá forma ao signo no vitral. Como aponta Simson (1991, p. 62), não se trata de duas formas de pensar a luz atuando paralelamente, a relação é





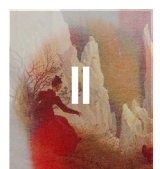
muito mais intrínseca, não se separa um entendimento do outro, a luz é material e simbólica simultaneamente. A imagem do vitral é ilustrativa e, ao mesmo tempo, manifestação. Se o mundo material, como propõe Dionísio, é o próprio divino manifesto, então a luz material é também luz divina; o divino representado em imagem no vitral que se ilumina por ela é símbolo, mas também é parte do próprio divino presente no mundo²¹.


A IMAGEM E A HERESIA: O RISCO DE ASSOCIAR CRIADOR E CRIATURA PELA IMAGEM

A noção de que o imagético material não se apresenta como um espelho ou cópia do Princípio, mas que se desvela como manifestação dele, reforçada pela noção de que a criação não é apartada do Criador, mas parte dele, dificilmente deixaria de soar polêmica aos ouvidos do pensamento teológico medieval. Tratar a natureza divina como algo que se reflete na criação resvalava perigosamente para a problemática do panteísmo, questão que levou o próprio Erígena a ser acusado de heresia anos mais tarde²². Se o texto filosófico já corria risco de condenação por tratar dessas questões, quanto mais uma obra arquitetônica realizada em um templo religioso que comungasse com esses princípios. Suger, portanto, precisaria de um embasamento forte para sustentar sua obra.

Mas o risco de panteísmo não era o único problema pelo uso da imagética. Um segundo ponto de conflito também se impunha: a crítica à opulência. Quanto a isso, um nome é central para compreender o conflito de ideias: o abade Bernardo de Claraval. Como nos aponta Umberto Eco (Eco, 1989, p. 26), Bernardo e Suger eram perfeitos opostos no que diz respeito ao debate sobre o papel do imagético no templo religioso. Enquanto para Bernardo o templo deveria ser um espaço de meditação silenciosa e sem estímulos; para Suger, os brilhos e cores não são distrações, ao contrário, são ferramentas que guiam e elevam. Isso fica evidente quando o próprio Suger escreve (no trecho citado na introdução do presente trabalho) que o brilho das preciosas gemas o elevou do terreno à contemplação do celeste.

Compreender Bernardo é indispensável para entender a polêmica na qual Suger se inseria ao defender o imagético não somente como ilustração, mas como ferramenta de manifestação divina. Afinal, mesmo sem um conflito aberto, Bernardo criticava a opulência e o que chamava de excessos, os quais, segundo ele, ofendiam a santidade (Suger, 1979, p. 10).





Bernardo sintetiza em si perfeitamente essa postura do homem ascético medieval, pautada pela humildade sensível. Para ele, nada poderia perverter mais a boa e santa meditação do que um imagético excessivo:

Impressionam-se os olhos com relíquias recamadas de ouro, e abrem-se as carteiras. Mostra-se uma belíssima imagem de algum santo ou santa e julga-se que é tanto mais santo quanto mais colorida. As pessoas correm a beijar, convidam-se a dar esmola e admira-se mais a beleza do que se venera a sacralidade. [...] Oh! vaidade das vaidades (Ecl. 1, 2), mais insensata que vã! A igreja rebrilha nas suas paredes mas passam necessidade os pobres. Reveste de ouro as suas pedras e deixa nús os seus filhos (Bernardo, 2015, p. 65).

Bernardo não se opõem ao imagético simplesmente por uma questão estilística; sua crítica se fundamenta no reconhecimento de que as imagens possuem uma potência irresistível (Suger, 1979, p. 26), capaz de desviar a atenção da correta ação meditativa da fé. Umberto Eco (Eco, 1989, p. 17) destaca como autores como Bernardo, Alexandre Neckman e Hugo de Fouilloi defendiam o ascetismo justamente por temerem a irrefreável potência do imagético. Nesse sentido, podemos recordar aqui a famosa crítica de Platão na *República* contra Homero: o filósofo grego se preocupava com o poder de encanto exercido pela arte sobre a parte irascível de nossa alma. Como Sócrates evidencia ao retornar o debate sobre a poesia no Livro X da *República*: sob a luz da estruturação das três partes da alma a crítica sobre a arte se complexifica, pois não se trata agora somente de pensar sobre a mensagem que essa arte transmite, mas em como ela estimula a alma do receptor. O imagético seduz e, se não direcionado de modo adequado, pode corromper.

O ponto-chave que desenlaça esse aparente nó reside no fato de que Suger, Erígena ou Dionísio não discordariam, em essência, dessa afirmação. Nenhum deles consideraria o estímulo sensível exclusivamente benéfico e isento de ressalvas.

Ao nos questionarmos se o imagético gótico poderia ser considerado um ato de heresia, não nos interessa aqui o debate teológico em si, mas sim a questão: seria impossível pensar o uso da beleza senão como um desvio da reta razão, como defenderia um pensamento mais voltado ao ascetismo cristão?

É justamente nesse ponto que a base Dionisina entra como fundamentação na defesa de Suger. Segundo Dionísio, no *Nomes Divinos* (Areopagita, 2004, p. 122), se a matéria é criação divina, e se de Deus nenhum mal pode provir, então a materialidade, se utilizada a favor da sabedoria, não pode ser considerada um mal ou equívoco por si mesma.

Além disso, o ponto chave para diferenciar o sistema do panteísmo, é a perspectiva do simbólico. O símbolo não implica igualdade em essência, mas tampouco é mera ilusão²³: ele é aquilo que remete a algo para o qual ele indica





(Beierwaltes, 1998, p. 146). Como nos aponta Otto Von Simson, essa concepção não era estranha ao pensamento medieval:

Para o homem medieval, o mundo físico tal como o entendemos apenas tinha realidade enquanto símbolo. Mas mesmo o termo 'símbolo' está deturpado. Para nós, o símbolo é a criação subjectiva da fantasia poética; para o homem medieval, aquilo a que poderíamos chamar símbolo é a única definição objectivamente válida da realidade. Maximus o Confessor [...] define com efeito aquilo a que chama 'visão simbólica' como a capacidade para apreender nos objectos de percepção sensível a realidade invisível do inteligível que lhes está subjacente (Simson, 1991, p. 20-21).

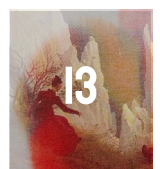
O sistema imagético do gótico nos convida a pensar justamente esse carácter simbólico do mundo sensível, entendido a partir da noção de um Deus que se manifesta em sua criação como irradiação luminosa, que move e vivifica o mundo criado, tornando-o símbolo de sua própria imagem. Não se trata de uma relação de cópia, nem mesmo de ilustração: trata-se de uma relação mais profunda, que implica o carácter simbólico do mundo material de remeter àquilo que o transcende.


Segundo João Escoto, o homem tem papel privilegiado na hierarquia da criação, sendo ele a centralidade para onde tudo aquilo que é criado se direciona (Erivgenae, 1983, p. 21). Essa interpretação da hierarquia está diretamente relacionada com a base proveniente do Areopagita, para quem a hierarquização das criaturas (tanto físicas quanto celestes) é central no conceito de teofania. No entanto, a leitura de Erígena traz um reforço desse antropocentrismo, pois destaca que pelo fato do ser humano ter em si ambas as naturezas (corpórea como os animais e intelectual como os anjos) é capaz de acessar todas as manifestações do mundo criado (Erivgenae, 1983, p. 19; Erivgenae, 1981, p. 287). E sendo o mundo uma manifestação do Princípio, o homem, apesar de mais distante hierarquicamente do divino do que os anjos, engloba em si todos os sentidos da teofania.

Suger entende perfeitamente essa questão e, longe de ser alguém simplesmente encantado pelas imagens, enxerga nelas um ponto de partida. Existe uma enorme distância entre o celeste e o terreno, mas não uma separação total (Suger, 1979, p. 19).

Ele implicará essa noção ao imagético gótico sobretudo por meio do vitral, que indica, por sua própria natureza, que a matéria simples, sem a ação da iluminação externa, nada mais é que um vidro comum. Seu valor surge a partir da manifestação luminosa solar, que, invisível em si, colore o espaço interno do templo.

Bauchwitz, em *A caminho do Silêncio*, apresenta uma belíssima analogia que sintetiza bem essa relação da natureza divina que se mostra, embora permaneça inefavelmente distante:





Do mesmo modo que pelas pegadas se intui o andarilho, a criatura mesma se converte no *vestigium* da presença do criador, a criatura pertence a Deus, mas não é ele. E, como as pegadas ainda que por si mesmas não sejam o andarilho, indicam por meio da ausência a sua existência, a criatura afirma a existência divina mostrando-se como aquilo que não é Deus (Bauchwitz, 2003, p. 55)

O imagético gótico consolida essa relação que, de início, soa paradoxal, mas que, no fundo, sintetiza a relação entre criador e criatura: proximidade sem igualdade, manifestação sem confusão, presença sem identidade. Não existe aqui qualquer traço de heresia, mas sim a elaboração filosófica que permitiu construir uma obra de adoração e elevação estética a partir do mundo das imagens enquanto símbolos do Princípio.

CONCLUSÃO

Como destacamos na introdução do presente texto, a questão do papel das imagens permeia a reflexão filosófica e teológica ao longo de muitos séculos, suscitando tanto posturas críticas quanto reflexões mais abertas ao sensível e ao imagético. Buscamos apresentar aqui um desses exemplos, no qual uma fundamentação filosófica serve de inspiração e justificação teórica para uma obra imagética. Municiado por uma teoria filosófica que lhe permite pensar o mundo não como desvio ou distração, mas como símbolo do Princípio, Suger poderá formular um monumento arquitetônico que se insere no debate sobre o imagético como expressão da capacidade do sensível de despertar o movimento intelectual.

As imagens postas em St. Denis, principalmente pelos vitrais, símbolo físico da ação da luz divina no mundo, escapam da acusação de heresia por se posicionarem justamente como símbolos. Deus não é a matéria terrena, não é a imagem que nossos olhos capturam, mas também não é oposto a ela. O sensível é elevado, rompendo-se com a desconfiança ascética: o brilho e as cores deixam de ser vistos como uma corrupção dos sentidos e passam a ser compreendidos como ferramentas capazes de atrair e conduzir. O mundo, embora não seja divino, reflete a sua ação criadora.

Séculos depois, Surger apresenta o argumento que Sócrates solicita ao fim do debate sobre a poesia, no Livro X da *República*,²⁴ quando convida os poetas a se defenderem, apresentando motivos que justifiquem o estímulo pelas imagens, sejam elas visuais ou sonoras. Se Platão pudesse ouvir os argumentos de Suger, essa arte seria novamente aceita na cidade? Não podemos saber se a defesa imagética de Suger seria suficiente para reabilitar, aos olhos de Platão, o valor do sensível. O que podemos afirmar com segurança é que, no contexto medieval, o surgimento do gótico em St. Denis se dá como um exemplo ímpar de como Suger, munido da filosofia de Erígena e Dionísio, entra para a história como um





marco em favor do imagético, ao articular filosofia e arte contra o ascetismo e a suposta heresia panteísta com um panenteísmo luminoso.

REFERÊNCIAS

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

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

ANDRE, Edna; LEMOS, Sueli. *Arte Gótica*. 1 ed. São Paulo: Instituto Callis, 2013.

AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. *A Hierarquia Celeste*. 1 ed. Campinas, SP: Ecclesiae, 2019

AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. *Dos Nomes Divinos*. Prefácio de Marcos Martinho Santos. São Paulo: Attar, 2004.

AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. Teologia Mística [ed. bilingue grego/port.]. Estudo complementar por M.A.S. Carvalho. *Mediaevalia: textos e estudos*. Porto: Fundação Eng. Antonio de Almeida, v. 10 (1996), 2015, p. 1-125. Disponível em: <https://ojs.lettras.up.pt/index.php/mediaevalia/issue/view/59>. Acesso em: 27 fev. 2025.

BAUCHWITZ, Oscar Federico. *A caminho do silêncio: a filosofia de Escoto Eriúgena*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Natal, RN: UFRN, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2003.

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

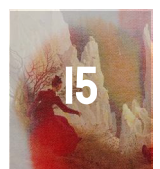
BERNARDO DE CLARAVAL. Apologia para Guilherme, Abade. [ed. bilingue lat./port.]. *Mediaevalia: textos e estudos*. Porto: Fundação Eng. Antonio de Almeida, v. 11-12 (1997), 2015. Disponível em: <https://ojs.lettras.up.pt/index.php/mediaevalia/article/view/900>. Acesso em: 27 fev. 2025.


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

CALIXTO, Pedro. Negation et connaissance categoriale chez Jean Scot Erigène. *Dissertatio*, Universidade Federal de Pelotas, v. supl. 10, p. 317-338, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/dissertatio/article/view/20220>. Acesso em: 27 fev. 2025.

CALIXTO, Pedro. Symbolisme et métonymies du sensible au divin chez Denys l'Aréopagite. *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, v. 95, n. 2, 2011, p. 275-286. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2011-2-page-275.htm>. Acesso em: 27 fev. 2025.

ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. 2 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.





ERÍGENA, João Escoto. *Da divisão da natureza: periphyseon*. 1 ed. São Paulo: É Realizações, 2023.

ÉRIGÈNE, Jean Scot. *Periphyseon* (De la division de la nature). Livre I et II. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

ÉRIGÈNE, Jean Scot. *Periphyseon* (De la division de la nature). Livre V. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

ERIVGENAE, Iohannis Scotti. *Periphyseon* (De Diuisione Naturae). Liber Secvndvs. [ed. bilíngue latim/inglês]. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1983.

ERIVGENAE, Iohannis Scotti. *Periphyseon* (De Diuisione Naturae). Liber Tertivs. [ed. bilíngue latim/inglês]. Dublin: The Dublin Institute for Advanced Studies, 1981.

FOCILLON, Henri. *Arte do Ocidente: A Idade Média Românica e Gótica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1980.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2018.

LEBRUN, Gérard. Luz e Sombra em Platão. In: LEBRUN, Gérard. *A filosofia e sua história*. São Paulo: COSACNAIFY, 2006. p. 397-411.

MASON, Antony. *História da Arte Ocidental: da pré-história ao século 21*. São Paulo: Rideel, 2009.

NEVES, Tainah Moreira. *Espiritualidade e arquitetura: Suger e a edificação do Gótico*. Vitória, ES: EDUFES, 2020. Disponível em: <http://edufes.ufes.br/items/show/546>. Acesso em: 27 fev. 2025.

PALUSINSKA, Anna. *Christian Neoplatonism: Denys, Eriugena and Gothic Cathedrals*. s.d. Disponível em: https://www.academia.edu/7700021/Christian_Neoplatonism_Denys_Eriugena_and_Gothic_Cathedrals_Denys_as_a_Source_of_Philosophy_and_Art_in_the_Middle_Ages.

Acesso em: 27 fev. 2025.

PLATÃO. *A República*. 15 ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2017.

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

SUGER. De Rebus in administratione sua gestis e Libellus Alter De Consecratione Ecclesiae Sancti Dionysii [ed. bilíngue latim/inglês]. In: SUGER. *On the abbey church of st. Denis and its art treasures*. Annotated by Erwin Panofsky. 2 ed. New Jersey: Princeton University Press [Edição do Kindle], 1979.





NOTAS

- 1 As reflexões apresentadas no presente artigo partem da pesquisa de dissertação de mestrado intitulada *Lux Veritatis: neoplatonismo, teoria da luz e estética gótica* defendida no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFJF no ano de 2023 com financiamento da CAPES Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de nível Superior - Brasil - Código de Financiamento 001, sob orientação do professor dr. Pedro Calixto (Referência: ARAUJO, Marcus Vinicius Carnivali de. *Lux Veritatis: neoplatonismo, teoria da luz e estética gótica*. 2023 Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Departamento de Filosofia, Instituto de Ciências Humanas, UFJF, p. 133, 2023).
- 2 Em especial a crítica do 596b ao 598d no Livro X da República.
- 3 Em especial a crítica no Cap. XII do Apologia ad Guillelmum abbatem.
- 4 Via reforma concluída em 1144 (Beierwaltes, 1998, p. 131) que consolida St. Denis como um dos principais marcos do nascimento do estilo (Bracons, 1992, p.18).
- 5 Também comumente chamado Pseudo-Dionísio Areopagita, optamos por omitir o pseudo e utilizar aqui somente o nome que o autor definiu para si mesmo.
- 6 Em tradução livre: “Daí, quando fora do meu amor, na beleza da casa de Deus, por vezes os brilhos multicoloridos das gemas preciosas me afastaram de minhas preocupações externas, e as virtudes diversas dos santos eram transferidas do material para o imaterial pela persuasão da digna meditação, vendo-me quase habitando uma estranha região do mundo, que não está nem totalmente no lamaçal terreno, nem totalmente na pureza celeste, essa transferência do inferior para o superior de modo anagógico é possível pela graça de Deus” (Suger, 1979, pp. 62-64, tradução nossa).
- 7 Como nos destaca Panofsky em seu estudo presente na sua tradução de Suger para o inglês: “Suger had the good fortune to discover, in the very words of the thrice blessed Saint Denis, a Christian philosophy that permitted him to greet material beauty as a vehicle of spiritual beatitude instead of forcing him to flee from it as though from a temptation; and to conceive of the moral as well as the physical universe, not as a monochrome in black and white but as a harmony of many colors.” (Suger, 1979, p. 26). Em tradução livre: “Suger teve a boa fortuna de descobrir, nas próprias palavras do três vezes abençoado São Dionísio, uma filosofia cristã que lhe permitiu aclamar a beleza material como um veículo de beatitude espiritual no lugar de forçá-lo a fugir dela como uma tentação; e para uma concepção tanto da moral como do universo físico, não como um monocromático em preto e branco mas como uma harmonia de várias cores.” (Suger, 1979, p. 26, tradução nossa)
- 8 Como destaca Falbel na apresentação da obra de Bauchwitz, a principal tradução de Dionísio foi feita por Erígena, uma tradução que não consistia somente por uma leitura fria, mas uma interpretação com comentários: “A partir de 858 João Escoto dedicar-se-á estudar a patrística, aprofundando seus conhecimentos de língua grega e se entrega à tradução das obras teológicas atribuídas a Dionísio Areopagita, o pseudo-Dionísio, [...]. O corpus areopagiticum havia chegado ao ocidente ainda em tempos de Luís, o Piedoso, enviada que fora pelo imperador Miguel, o Tartamudo ao rei carolíngio, em 827. Logo a seguir seria encomendada por aquele rei a primeira tradução ao latim a Hilduino, abade de São Dionísio e que havia escrito uma *Passio sanctissimi Dionysii* na qual indicava ser o mesmo fundador de sua abadia. A tradução de Hilduino foi considerada insatisfatória e Carlos, o Calvo acabaria por



encomendar uma nova tradução ao nosso filósofo, que a fez com a adição de comentários pessoais.” (Bauchwitz, 2003, p. 09)

- 9 Como afirma Pedro Calixto: a primeira das definições sobre “ser” e “não-ser” se dá como um estabelecimento das categorias do conhecimento (Calixto, 2020, p. 319).
- 10 Gerard Lebrun no texto Sombra e Luz em Platão destaca como ao longo da história da filosofia é quase sempre a visão, dentre todos os demais sentidos, a escolhida para simbolizar o conhecimento (Lebrun, 2006, p. 21).
- 11 A arte do vitral não é uma novidade do gótico, mas é nele que encontra seu ápice (Mason, 2009, p. 36)
- 12 As três partes são chamadas movimentos porque não são divisões literais da alma (que permanece Una) mas três formas de se mover na conjectura sobre o Princípio (Erivgenae, 1983, p. 111).
- 13 Sendo a sensação subdividida em dois modos: interno (comandado pela alma) e externo (comandado pela alma em conjunto com o corpo) (Erivgenae, 1983, p. 99).
- 14 A definição positiva de teologia nos termos de Dionísio (Areopagita, 2015, p. 19)
- 15 A definição negativa nos termos de Dionísio (Areopagita, 2015, p. 21).
- 16 Em tradução livre: “[...] esses textos foram brilhantemente traduzidos e comentados por João, o Escoces, convidado de honra de Carlos, o Calvo; e foram nessas traduções e comentários que Suger descobriu - um tanto ironicamente em vista do destino de Abelardo - não apenas a mais potente arma contra São Bernardo, mas também uma justificativa filosófica de toda sua atitude com relação à arte e à vida” (Suger, 1979, p. 18, tradução nossa)
- 17 Em tradução livre: “Quem busca elevar a honra das portas, nem com o ouro nem com o custo deve admirar-se, mas com o trabalho da obra. Trabalho nobre e luminoso, mas sendo nobre e luminoso, ilumina as mentes por meio da luz verdadeira para a verdadeira luz, onde Cristo é a verdadeira porta. [...] A mente abatida eleva-se para o verdadeiro pelo material” (Suger, 1979, p. 46-48, tradução nossa)
- 18 Como destaca Gombrich, será somente com Giotto di Bondone, artista florentino dos séculos XIII/XIV, que a figura do autor passa a ganhar um peso que sobrepunha muitas vezes a sua obra isoladamente, criando os primeiros passos da ideia do nome do grande artista acima da obra (Gombrich, 2018, p.152).
- 19 Panofsky destaca essa questão e aponta duas possibilidades para isso: vaidade de Suger ou uma tentativa de evidenciar o significado profundo contido na obra (Suger, 1979, p.41). Defendo a segunda possibilidade. Como veremos mais diretamente no terceiro tópico do presente artigo, assim como os autores em que ele se inspira, Suger se aproxima perigosamente do herético panteísmo e também da acusação de opulência desnecessária e vaidosa. Deixar justificada por escrito a sua obra para a posteridade me parece um movimento sensato por parte do abade.
- 20 Como afirma Bracons: “[...] através da luz sobrenatural filtrada pelos vitrais (e das imagens ali representadas), abrir-se-ia para os homens o caminho que conduz à visão da verdadeira Luz, isto é, de Deus” (Bracons, 1992, p.19)





- 21 Conforme destaca Simson: “Daí a ligação entre a ‘estética da luz’ e a ‘metafísica da luz’ da Idade Média [...] a luz é concebida como a forma que todas as coisas têm em comum, o elemento que atribui unidade ao todo.” (Simson, 1991, p. 62)
- 22 Como aponta Sidney Silveira na tradução do livro I do *Periphyseon*: “Em diferentes momentos, Erígena foi acusado de panteísta por historiadores da filosofia, quiçá influenciados pela condenação de sua obra pela autoridade eclesiástica entre 1210 e 1215, e também pela circunstância de o papa Honório III ter exigido que todos os seus livros fossem levados a Roma para ser queimados por volta de 1225. Entre outras coisas, dizia o papa: ‘Recentemente, como nos indicou o venerável bispo de Paris, encontrou-se um livro intitulado *De divisione naturae*, repleto dos vermes da perversidade herética, o qual foi reprovado em julgamento por nosso venerável irmão Arcebispo de Sens e por seus confrades eleitores reunidos no Sínodo Provincial de Sens (1215)’ Ora, com condenação de tamanho peso sobre os seus escritos, era natural que no meio católico Erígena fosse recebido com reservas, ainda na Idade Média e também depois dela.” (Erígena, 2023, p. 10-11)
- 23 Calixto no texto *Symbolisme et métonymies du sensible au divin chez Denys l’Aréopagite* utiliza o termo metonímia para descrever essa relação na filosofia de Dionísio entre a natureza e o divino (Calixto, 2011, p. 276)
- 24 Em particular nos trechos que vão de 607b a 608b no Livro X da República.

