



La Anunciación como el *locus* de retorno del *logos* figurado
A Anunciação como o *locus* de retorno do *logos* figurado
The *Annunciation* as the *locus* of return of the figured *logos*

Alexandre Emerick NEVES¹

Resumo: A aproximação do pensamento filosófico com os preceitos teológicos agenciou a conciliação dos pressupostos da cultura greco-romana com o misticismo cristão, dos conceitos erigidos pelo racionalismo com aquilo que se supõe divinamente revelado, o que parece intuir a dimensão desse evento tão representado pela estética medieval e renascentista, a saber, a anunciação do *logos* tomado como a virtude divina em via de ser plenamente revelado e manifesto no *locus* pictórico. Mais que um motivo religioso, trata-se do anúncio de um pensamento fundamentado na metafísica aristotélica, moldado no estoicismo e refinado por Agostinho e Tomás de Aquino, manifesto na estética medieval, sobretudo no retábulo de Simone Martini. O mistério da encarnação intui a convergência do suprasensível com o mundo das aparências. Antecipado pela figuração do Verbo anunciado, pressupõe o estatuto ontológico da origem e o tratamento especulativo do tempo, do movimento e do lugar, a partir de um exercício comparativo entre os aspectos descritivos da narrativa bíblica e seu retorno figurado na beleza artística.

Resumen: La aproximación del pensamiento filosófico con los preceptos teológicos ha llevado a la conciliación de las presuposiciones de la cultura grecorromana con el misticismo cristiano, de los conceptos erigidos por el racionalismo con lo que se supone que se revela divinamente, que parece intuir la dimensión de este evento tan representado por el arte medieval y el Renacimiento, a saber, la anunciación del *logos* tomado como la virtud divina en cuanto a ser completamente revelados y manifestados en el *locus* pictórico. Más que un motivo religioso, es la proclamación de un pensamiento basado en la metafísica aristotélica, inspirado en el estoicismo y refinado por Agustín y Tomás de Aquino, manifestado en la estética medieval, especialmente en el retablo de Simone Martini. El misterio de la encarnación intuye la convergencia de lo suprasensible con el mundo de las apariencias. Anticipado por la figuración de la Palabra anunciada, presupone el estado ontológico de origen y el tratamiento especulativo del tiempo, movimiento y lugar, a partir de un ejercicio comparativo entre los aspectos descriptivos de la narrativa bíblica y su retorno figurado en la belleza artística.

¹ Professor de *História da Arte* da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: alexandreemerick@gmail.com.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 10 (2019/1)

Tradition and innovation: artistic ruptures and continuities

Tradición e innovación: rupturas y continuidades artísticas

Tradição e inovação: rupturas e continuidades artísticas

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

Abstract: The approximation of philosophical thought with theological precepts has brought about the conciliation of the presuppositions of Greco-Roman culture with Christian mysticism, of the concepts erected by rationalism with what is supposed divinely revealed, which seems to intuit the dimension of this event so represented in medieval aesthetics and Renaissance, namely, the annunciation of the logos taken as the divine virtue in the way of being fully revealed and manifested in the pictorial locus. More than a religious motif, it is the proclamation of a thought based on Aristotelian metaphysics, modeled on Stoicism and refined by Augustine and Thomas Aquinas, manifested in medieval aesthetics, especially in the retablo of Simone Martini. The mystery of the incarnation intuits the convergence of the suprasensible with the world of appearances. Anticipated by the figuration of the Word announced, it presupposes the ontological status of origin and the speculative treatment of time, movement and place, from a comparative exercise between the descriptive aspects of the biblical narrative and its return figured in artistic beauty.

Palavras-chave: Anunciação – Tempo, movimento e lugar – Estoicismo – Estética medieval – modos de figurar o corpo.

Palabras-clave: Anunciación – Tiempo, movimiento y lugar – Estoicismo – Estética medieval – Modos de figurar el cuerpo.

Keywords: Annunciation – Time, movement and place – Stoicism – Medieval aesthetics – Modes of figuring the body.

ENVIADO: 01.06.2019

ACEPTADO: 15.06.2019

I. Saudação à Beleza

Salve, Agraciada! A saudação é reveladora e traz consigo o motivo da honra atribuída à Virgem, pois a aparição do anjo com rosto de homem jovem, assim como a presença dos símbolos confirmadores – os lírios da pureza em um vaso que ornamenta o recinto da jovem, a paz trazida junto aos ramos de oliveira na mão do anjo, a presença do Espírito Santo como a pomba envolta por uma guirlanda de querubins estilizados –, são sinais aceitáveis da soberana e harmoniosa presença divina representada na beleza da forma artística.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 10 (2019/1)

Tradition and innovation: artistic ruptures and continuities

Tradición e innovación: rupturas y continuidades artísticas

Tradição e inovação: rupturas e continuidades artísticas

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

II. O logos inscrito no locus pictórico

O retábulo intitulado *A anunciação* (imagem 1), pintado por Simone Martini e Lippo Memmi em 1333, é composto por um tríptico suntuosamente emoldurado. Creditado a Martini, a parte central do retábulo apresenta uma das mais conhecidas e comentadas representações do tema da anunciação. Mas neste ponto pretendo discutir algumas questões referentes à inscrição do texto na imagem pictórica. De fato, o texto inscrito na pintura de Martini refere-se apenas à fala do anjo quando de sua imediata chegada, ou seja, a saudação à jovem que consta no verso 28 do primeiro capítulo do *Evangelho de Lucas*, a saber: “Salve, agraciada; o Senhor é contigo; bendita és tu entre as mulheres”.² A ênfase neste instante inicial do evento ratifica a origem do movimento quase espasmódico na figura da Virgem, a saber, a dúvida da jovem que “ficou perturbada com essas palavras, pensando no que poderia significar esta saudação”.³ Portanto, o motivo da honra atribuída à Virgem na saudação que encontra-se nos versos 31 à 33, incluindo o nome a ser dado ao messias, permanece implícito na benção inscrita de modo intimamente direcionada a espectadores cristãos.

A inscrição textual do Verbo na imagem plástica deve ser vista não somente como mensagem literal, mas como forma visual e compositiva, potência fundante das formas e de suas relações. O texto assume uma ligeira inclinação, o suficiente para sutilmente lhe atribuir a ideia de movimento, pois sua origem – a plena duração que nunca começou⁴ e jamais terá fim⁵ – pressupõe “algo que mova sem ser movido e que seja substância eterna e ato”.⁶ A sentença gravada na matéria pictórica em relevo (imagem 2) sugere não o movimento aparente da matéria, mas a força movente expressa no Verbo anunciado em proximidade com o ato criador e, aqui, com a atividade criativa do pintor de tornar acessíveis ao olhar a invisibilidade das forças ou, de fato, “pintar forças”.⁷

² Bíblia Sagrada, *Lucas* 1:28. (ARF). (*AVE GRATIA PLENA DOMINUS TECUM*).

³ Bíblia Sagrada, *Lucas* 1:29. (NVI). Diante da atual variedade de versões da Bíblia na língua portuguesa, usarei comparativamente duas delas bastante habituais, uma mais tradicional, Almeida Corrigida Fiel (ACF), a outra de linguagem atualizada, Nova Versão Internacional (NVI).

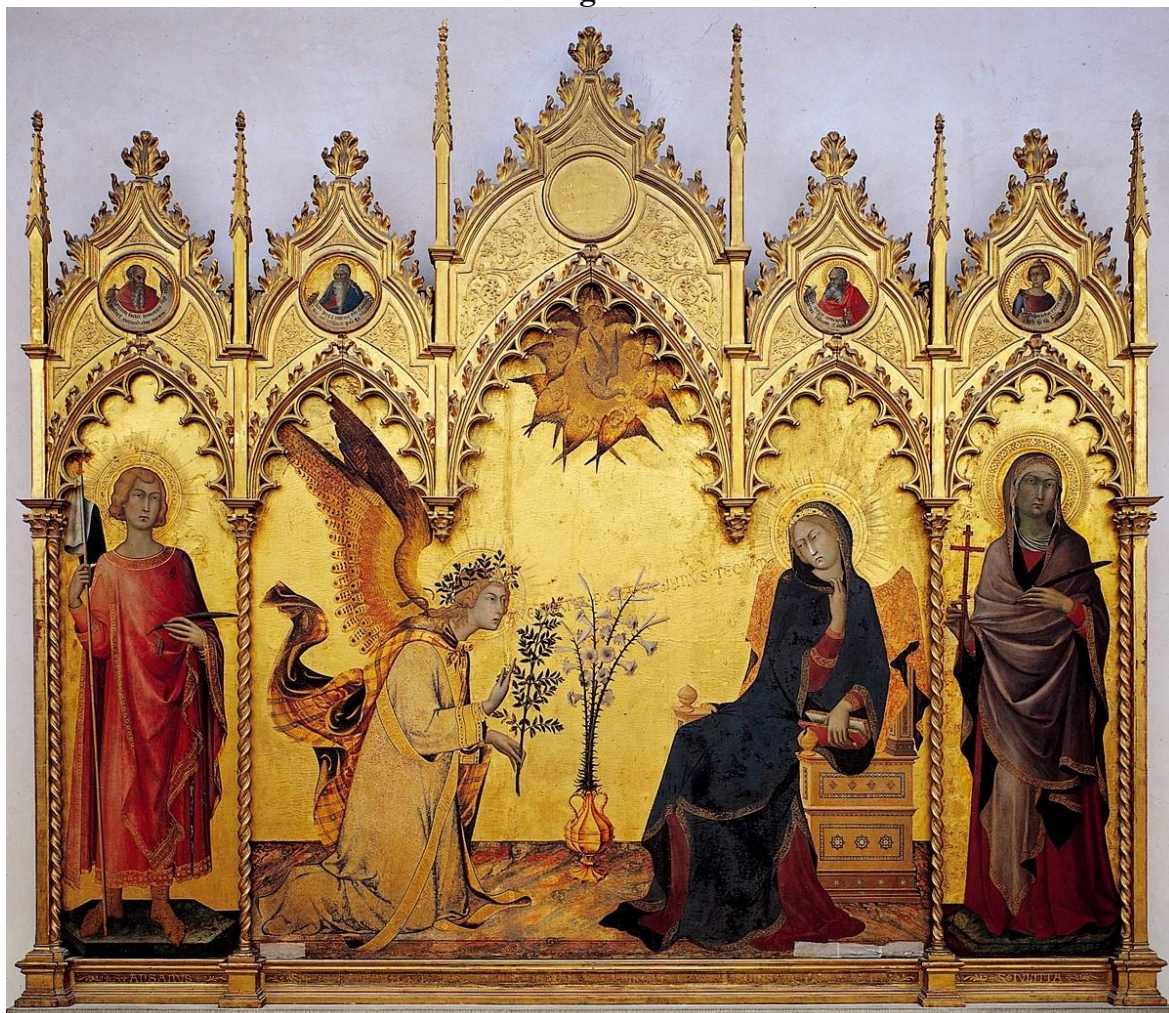
⁴ Conforme “No princípio era o Verbo”, Bíblia Sagrada, *1 Pedro* 1:25. Conforme também “Jesus Cristo é o mesmo, ontem, e hoje, e eternamente”, Bíblia Sagrada, *Hebreus* 13:8.

⁵ Conforme “a palavra do Senhor permanece para sempre”, Bíblia Sagrada, *1 Pedro* 1:25.

⁶ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução Giovane Reale. São Paulo: Edições Loyola, 2002, A 3, 1072 a 25, p. 563.

⁷ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: the logic of sensation*. New York: Continuum, 2003, p. 62.

Imagem 1



Simone Martini e Lippo Memmi, *A anunciação*, 1333. Têmpera e ouro sobre madeira, 184 x 210 cm. Gallerie degli Uffizi, Florença, Itália.

Imagem 2



Simone Martini e Lippo Memmi, *A anunciação*, 1333. Gallerie degli Uffizi, Florença, Itália. Detalhe da inscrição do texto em relevo.

Neste caso a imagem concerne à eminência da encarnação, pois, diferente do anjo já figurado em corpo antropomórfico, aquele que se apresentará ao mundo na condição humana permanece ainda como Verbo na forma textual, corporificado apenas na escrita deslocada das páginas das escrituras sagradas para o plano pictórico. Em correspondência ao esforço do artista de oferecer o frescor do evento, aquilo que se pode dizer como o acontecimento enquanto acontece,⁸ esse estágio do Verbo faz lembrar também que em princípio a existência prescinde da matéria, como no sentido dado pela metafísica tida como “cisão da realidade e afirmação de seres em si incorporais e imateriais”,⁹ o que nos coloca diante de um possível prolongamento dessa questão, pois nas escrituras a ideia de corpo refere-se tanto ao natural quanto ao sobrenatural, porquanto “semeia-se corpo natural, ressuscitará corpo espiritual. Se há corpo natural, há também corpo espiritual”,¹⁰ havendo também a orientação para que em algum momento “o pó volte à terra, de onde veio, e o espírito volte a Deus, que o

⁸ PELBART, Peter Pal. *O tempo não reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 95.

⁹ SCHÖPKE, Regina. *Matéria em movimento: a ilusão do tempo e o eterno retorno*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 20.

¹⁰ Bíblia Sagrada, *1 Coríntios* 15:44. (ARF).



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 10 (2019/1)

Tradition and innovation: artistic ruptures and continuities

Tradición e innovación: rupturas y continuidades artísticas

Tradição e inovação: rupturas e continuidades artísticas

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

deu”.¹¹ De certa maneira, assim como o homem feito do pó da terra recebeu um sopro de vida,¹² o pó colorido é conduzido pela maestria artística para dar vistas ao momento concatenador dos eventos naturais e sobrenaturais, que se fazem intuir precedentes e posteriores *ad eternum*.

O deslocamento da Virgem no espaço, em reação à repentina aparição do anjo, parece seguir na direção mesma do fluir do tempo, intuído por uma linha de força que desce pela parte superior esquerda como o local da chegada do anjo, acompanha o Verbo que flui da boca entreaberta da criatura celestial e cruza o espaço em direção ao rosto da Virgem, para então se conectar com a imagem mais estilizada na parte superior do arco central, lugar de chegada do Espírito Santo, não se perdendo dali porque a direção apontada pela pomba com o bico aberto de onde provém uma misteriosa luz lhe devolve o movimento. Assim, enquanto o Verbo anunciado *literalmente* percorre o dourado espaço plástico de modo linear, como na tradicional figura da seta do tempo natural, o enlaçamento que envolve as figuras do anjo ajoelhado, do vaso de lírios, da jovem sentada e da pomba circunscrita no arranjo de anjos providencia um movimento circular característico da representação metafórica da eternidade.¹³

Objeto axial, o Verbo toma relevo a partir da própria matéria dourada da superfície uniforme onde paira de modo sutil como a própria eternidade, de onde tudo vem e para aonde tudo se destina. Mas, acima de tudo, a bênção que a escrita anuncia é algo que não pode ser figurado, senão em termos literários com a assistência de signos substitutivos como as auréolas, também elas gravadas em relevo no plano dourado. Vê-se, portanto, que o plano dourado não serve somente de fundo para as figuras ou de superfície *virgem* para a inscrição do Verbo, mas seu anúncio, a graça e a santidade no texto e nas auréolas são *com* o plano dourado a unicidade de uma presença. Assim como “Deus é espírito”¹⁴ – da ordem da “natureza e perfeição da substância suprassensível”¹⁵ da metafísica aristotélica, da dimensão do “belo suprassubstancial”¹⁶ dos *De divinis nominibus*, ou do conceito moderno de irrepresentável¹⁷ – cuja presença pode somente ser inscrita em letra, sua inscrição ganha o sentido aristotélico de forma

¹¹ Bíblia Sagrada, *Eclesiastes* 12:7.

¹² Bíblia Sagrada, *Gênesis* 2:7.

¹³ ARISTÓTELES, *op. cit.*, A 7, 1072 a21, p. 563.

¹⁴ Bíblia Sagrada, *Evangelho de João* 4:24. (ARF).

¹⁵ ARISTÓTELES, *op. cit.*, A 7, 1072 a21, p. 561.

¹⁶ PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA, *De divinis nominibus* IV. 7, 13 5; tr. it. PP. 301-302, *apud* ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 45.

¹⁷ AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 37.

segundo a derivação da matéria,¹⁸ aqui pictórica, que por sua vez “já deve ser algo daquilo em que está se transformando”.¹⁹ Como, para a metafísica cristã, notadamente para Espinosa, “sem Deus nada pode existir nem ser concebido”,²⁰ e para a tradição metafísica “nós conhecemos todas as coisas a partir da forma”,²¹ a inscrição no centro da composição apresenta o Verbo em torno do qual tudo o mais que se vê na imagem veio a existir. Se “sem ele nada do que foi feito se fez”,²² o Verbo aparece como o elemento criador a partir do qual tudo pode vir a ser formado com maior ou menor convicção, com máxima ou mínima consistência, segundo sua própria natureza e substância.

Se avançarmos um pouco em direção ao final da Idade Média, outra representação desta cena bíblica parece conveniente neste ponto, pois, para analisar a natureza e substância do lugar na *Anunciação* de Fra Angelico (imagem 3), um afresco pintado por volta de 1441 em um lugar específico – uma cela no Mosteiro de São Marco, em Florença –, Didi-Huberman recorreu à teoria da *gênese das formas* de Alberto Magno, para quem as mãos de Pseudo-Dionísio Areopagita foram guiadas por Deus. Esta teoria evita o senso topográfico do lugar como aquilo que contém as figuras, mas, seguindo a fórmula aristotélica pela qual o *locus* é dotado de certa força (*dynamis*), mais que uma coisa limitada a providenciar uma habitação para as figuras, o lugar é tido como um princípio ativo de engendramento das figuras com certa vontade de manifestar-se como forma.²³ Sobretudo no afresco da cela 3 que repete o formato da janela ao lado (imagem 4).

O fundo da pintura manifesta-se na forma arquitetônica do mosteiro, segundo a vista do claustro ofertada pela pequena janela da cela (imagem 5), ambientando a cena bíblica no próprio lugar de devoção dos piedosos espectadores. A técnica do afresco assevera tal questão, pois não se trata de um quadro na parede, mas de uma imagem pictórica indissociável dela. Trata-se, portanto, de uma janela com vista interior e convergente: da beleza *suprassubstancial* da alma cristã à tangível harmonia das formas arquitetônicas. Assim, a arquitetura providencia um ambiente para a presença divina,

¹⁸ ARISTÓTELES, *op. cit.*, B 4, 999 b 13, p. 109.

¹⁹ *Ibid.*, Γ 5, 1010 a 20, p. 169.

²⁰ ESPINOSA, Benedictus de. *Ética demonstrada a maneira dos geômetras*. In: *Espinosa - Os pensadores*. São Paulo; Abril Cultural, 1983, *Parte I – De Deus, Proposição XV*, p. 89.

²¹ ARISTÓTELES, *op. cit.*, Γ 5, 1010 a 24, p. 169.

²² Bíblia Sagrada, *Evangelho de João* 1:3. (ARF).

²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico: dissemblance and figuration*. Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 18.

enquanto a pintura lhe providencia um lugar de retorno, ainda que seja em um *outro mesmo* lugar.

Imagens 3, 4 e 5



(Esquerda) Fra Angelico, *Anunciação*, 1441, afresco 176 x 148 cm.
 (Direita) Vista do interior da cela 3 do Mosteiro de San Marco, Florença.
 (Abaixo) Vista do claustro do Mosteiro de San Marco, Florença.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 10 (2019/1)

Tradition and innovation: artistic ruptures and continuities

Tradición e innovación: rupturas y continuidades artísticas

Tradição e inovação: rupturas e continuidades artísticas

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

O subtítulo do livro de Didi-Huberman alude à possível leitura de Fra Angelico da *teologia negativa* de Pseudo-Dionísio, assim como à influência de seus tratados na mística medieval, nos quais o termo *dissemblance*, mais precisamente neste contexto, alude à incapacidade das aparências terrestres de dar vistas ao divino, sendo estas mais propensas à ocultação de Deus que à sua revelação. Entretanto, assumindo tal impossibilidade, será justamente recorrendo à *dissemelhança* que se poderá chegar o mais próximo da manifestação daquilo do qual não há referências no mundo aparente. Assim:

Se, elas, as negações a respeito das coisas Divinas são verdadeiras, mas as afirmações são inapropriadas, a explicação quanto às coisas invisíveis, através de descrições dissimilares, é mais apropriada ao mistério oculto das coisas indizíveis.²⁴

Como a obra de Marini, mas de um ponto de vista invertido, a obra de Fra Angelico também flutua entre o final da Idade Média e o início do Renascimento. Enquanto o tratamento linear e as poses austeras das figuras levam muitos autores a reclamar certo anacronismo com relação à reminiscência de elementos estéticos medievais, a clareza descritiva e o uso acurado da perspectiva remetem a pintura de Fra Angelico ao dito humanismo renascentista. E é justamente sobre esse último elemento pictórico que recai minha atenção, mas não para justificar qualquer pertencimento de sua obra a um estilo de época, e sim para aprofundar esta discussão sobre o *locus* da anunciação, sobretudo na construção de formas arquitetônicas como *dissemelhanças*.

João Cícero Teixeira Bezerra²⁵ lembra que Giulio Carlo Argan, ao iniciar sua monografia sobre Fra Angelico, o trata por de seu nome secular, Giovanni da Fiesole, o que reforça a crítica do historiador modernista à mitologia criada por Vasari e sancionada pelos românticos como “o protótipo do artista místico e inspirado”,²⁶ o que o teria levado a ficar conhecido como Fra Angelico. De fato, Argan prefere resgatar a figura de um “*pictor angelicus*, no sentido em que São Tomás era *doctor angelicus*”.²⁷ Com isso, cabe lembrar certa atualização de Fra Angelico do tema da anunciação não somente como uma evolução técnica, mas como um exercício intelectual de figurar um acontecimento ao mesmo tempo pretérito – a visitação de

²⁴ DIONYSIUS, the Areopagite. DIONYSIUS, the Areopagite. *The Cellerstial and Ecclesiastical Hierarchy*. London: Skeffington & Son, Piccadilly, W., 1894, p. 18.

²⁵ BEZERRA, João Cícero Teixeira. “2 Angélicos: Argan e Didi-Huberman”. In: *ARS*, ano 14, n. 28, 2016, p. 54.

²⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico – O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 156.

²⁷ *Ibid.*, p. 158.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 10 (2019/1)

Tradition and innovation: artistic ruptures and continuities

Tradición e innovación: rupturas y continuidades artísticas

Tradição e inovação: rupturas e continuidades artísticas

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

Gabriel à casa de Maria – e onipresente – a manifestação do Verbo –, entretanto ambientado em sua realidade física na arquitetura renascentista do mosteiro, com sua condição artística na adesão à espacialidade desenvolvida por Brunelleschi, e em sua atmosfera intelectual na sustentação de sua formação tomista junto ao humanismo renascentista.

Por outro lado, ao retornarmos ao exemplo precedente, quando a pintura de Martini não dá continuidade à perspectiva presente no chão de mármore e no trono da Virgem, negando a profundidade de um fundo habitável para as duas figuras, substituindo-o por um opaco e uniforme plano dourado, ela é, ao mesmo tempo, uma abstração plástica carregada de valores estéticos e simbólicos e uma afirmação da força de um lugar supraceleste de aparição do Verbo.

Enquanto Fra Angelico já dispõe do efeito pictórico que se tornou um dos elementos característicos do Renascimento, podendo encontrar na convergência dos postulados – sobretudo no sistema tomista – com o renovado humanismo no século XV – na natureza especulativa da espacialidade – um caminho mais sutil que nos leva das substâncias mais compostas e naturais, das quais se conhece a forma e a matéria, às substâncias mais simples e divinas,²⁸ o que pode ser tomado como uma *dissemelhança latente* na simulação do plano arquitetônico, Martini permanece fiel à tradição da aplicação dos planos de fundo dourados que se observa desde os ícones bizantinos, o que pode ser tomado como uma *dissemelhança patente* na materialidade do plano pictórico. Sem qualquer hierarquia quanto à intencionalidade dos artistas no debate teológico-filosófico dessa intensa e extensa época de transição, em suas obras, distanciadas por um século, o espaço pictórico é trabalhado como um lugar de convergências: de verdades e mistérios, de fé e razão, de presenças e ausências; um *entre* lugares.

Como no retábulo de Martini, no afresco de Fra Angelico a figura de Maria também marca a página do livro com o dedo, mas desta vez o gesto parece ainda mais decisivo, porque seu dedo indicador sugere a determinação de um ponto exato da leitura, quem sabe seja o profético anúncio da encarnação do Verbo no livro de Isaías, ou, quem sabe ainda, a própria descrição da anunciação no *Evangelho de Lucas*, pois assim como o anacrônico lugar providenciado pelo frade para esse evento bíblico, este livro talvez também lhe seja contemporâneo.

²⁸ TOMÁS DE AQUINO. *O ente e a essência*. Petrópolis: Vozes, 1995, Cap. I § 8, Cap. II § 10, p. 16.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 10 (2019/1)

Tradition and innovation: artistic ruptures and continuities

Tradición e innovación: rupturas y continuidades artísticas

Tradição e inovação: rupturas e continuidades artísticas

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

Se admitimos que o ponto da leitura indicado se refere ao tema da pintura, deve-se notar que o tratamento do lugar da anunciação na narrativa de Lucas, de acordo com a característica concentração dos evangelhos nas ações dos personagens, não apresenta qualquer descrição dos aposentos de Maria, diz apenas “entrando o anjo aonde ela estava”²⁹ ou, simplesmente, “aproximando-se dela”.³⁰

Assim, tudo o mais que venha a aparecer nas representações artísticas é licença poética. Inclusive a própria leitura, pois não há também qualquer referência à ocupação de Maria no momento da chegada de Gabriel, mas a tradição católica consagrou esse acréscimo que se tornou uma referência recorrente à devoção da jovem. Mesmo que a relação do homem com o divino pressuponha o conhecimento de um lugar supraceleste, trata-se do conhecimento de algo que “nenhum poeta aqui de baixo o cantou ainda nem jamais o fará dignamente”.³¹ Portanto, não cabe ao pintor dar vistas a tal lugar, senão ao local da revelação, da visão, do advento do sobrenatural, do milagre que reside na intercessão do supraceleste com o infraceleste.

Parece-me pertinente retomar a demonstração de Aristóteles da “necessidade da existência do *suprassensível eterno e imóvel* a partir da incorruptibilidade do tempo e do movimento”³² para destacar duas questões: primeiro sustentar o suprassensível, e tudo o que dele advém, como algo da dimensão do irrepresentável em vista desta *incorruptibilidade do tempo e do movimento*; em seguida, para ressaltar a necessidade da arte dar vistas a elementos suprassensíveis no mundo sensível, este satisfatoriamente representável, porém em uma dimensão *corruptível* do tempo e do movimento. De um modo muito aproximado à conceituação e recepção da forma na metafísica aristotélica, o pensamento cristão deve aceitar que “desde a criação do mundo os atributos invisíveis de Deus, seu eterno poder e sua natureza divina, têm sido vistos claramente, sendo compreendidos por meio das coisas criadas”.³³ Acontece que essa dimensão de existência não está plenamente disponível ao pintor, pois a figuração pictórica não está diretamente vinculada à “passagem *visível* do tempo, à incessante

²⁹ Bíblia Sagrada, *Evangelho de Lucas* 1:28. (ACF).

³⁰ *Ibid.* (NVI).

³¹ PLATÃO, *Fedro*, 247c-e, 248a, (introd., trad. e notas de José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 62-63), *apud* COSTA, Ricardo da. “[As raízes clássicas da transcendência medieval](#)”. In: NOGUEIRA, Maria Simone Marinho (org.). *Contemplatio: ensaios de filosofia medieval*. Campina Grande: EDUEPB, 2013, p. 25.

³² COSTA, Ricardo da, *op. cit.*, In: NOGUEIRA, Maria Simone Marinho (org.), *op. cit.*, p. 29. Grifo do autor.

³³ Bíblia Sagrada, *Romanos* 1:20. (NVI).



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 10 (2019/1)

Tradition and innovation: artistic ruptures and continuities

Tradición e innovación: rupturas y continuidades artísticas

Tradição e inovação: rupturas e continuidades artísticas

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

modificação da matéria visual”,³⁴ por isso os modos de figurá-la recorrem a sinais substitutivos, sobretudo nas figurações dos corpos, tais como a abrupta contorção da jovem, a sutileza dos respeitosos e cuidadosos gestos de Gabriel, os semi-perfis indicadores de rotação das cabeças, a contração e distensão na relação de aproximação e afastamento entre os personagens, assim como na representação dos elementos eminentemente materiais como o livro entreaberto e a túnica que flutua, também condições intimamente ligadas às ações dos corpos.

Exemplos como estes ratificam a ideia de que, desde a metafísica aristotélica, “de fato, o tempo ou é a mesma coisa que o movimento ou uma característica dele”.³⁵ Por esse motivo acompanhamos a histórica sujeição do tempo ao movimento na arte, vencida somente a partir da invenção do cinema, no qual “podemos afirmar que os personagens não ocupam o espaço do filme, pois é no tempo que eles se movem”,³⁶ fazendo aparecer assim a “duração como verdade poética em obra”.³⁷ Isso nos remete a uma das três linhas evolutivas da arte descritas por Benjamin, que vê como em certos estágios “as formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte”.³⁸ Cabe lembrar que, sendo novas as formas de arte, novas também são suas demandas, seus efeitos, seus aparecimentos, seus agenciamentos, não devendo portanto ser tomados como substitutivos, tampouco aperfeiçoamentos, mas simplesmente diferenças na rica e heterogênea tarefa de lidar com o tempo na arte moderna e contemporânea. Mas meu interesse aqui é evidenciar, seja na unicidade “frouxa”³⁹ da forma plástica ou na “matéria fluente”⁴⁰ da imagem-movimento, a

³⁴ AUMONT, Jacques, *op. cit.*, p. 216. Grifo nosso.

³⁵ ARISTÓTELES, *op. cit.*, A 6, 1071 b10, p. 559.

³⁶ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 52.

³⁷ NEVES, Alexandre Emerick. *Modernismos e arte contemporânea*. Vitória: UFES; Núcleo de Educação à Distância, 2011, p. 182.

³⁸ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin – Obras escolhidas vol. 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 185.

³⁹ SILVESTER, David. *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 273. David Sylvester lembra como Pierre Bonnard, investigando a forma pictórica, trabalhava com o que o próprio artista chamava de “forma frouxa”, uma máxima aproximação com a capacidade de transformação dos corpos pictóricos em relação ao espaço plástico.

⁴⁰ PELBART, Peter Pal. “Tempos agnósticos”. In: PESSOA, Fernando e CANTON, Kátia (org.), *Sentidos e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007, p. 68-79, p. 70-71.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 10 (2019/1)

Tradition and innovation: artistic ruptures and continuities

Tradición e innovación: rupturas y continuidades artísticas

Tradição e inovação: rupturas e continuidades artísticas

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

criação artística como o lugar da dimensão *corruptível* do tempo e do movimento figurados.

O tratamento desses conceitos ligados à relação entre tempo e movimento tornaram-se recorrentes nas artes plásticas, a ponto de um escultor moderno como Rodin assinalar a importância de um bom modelado para a aparência realista de uma imagem, mas que, acima de tudo, o fundamental para a obtenção da ilusão da vida em suas figuras seria o vigor dado pelo movimento.⁴¹ Por outro lado, preferindo interpretar o elemento pictórico como um signo linguístico, à maneira de um estruturalista e contrariando a teoria fenomenológica,⁴² Huber Damisch assevera a ideia de que tudo está em movimento na pintura de Correggio.⁴³

Na convergência das ideias de tempo como fluxo e de vida como movimento, o fluxo da vida é visto pelo movimento da matéria, sobretudo na vitalidade do movimento dos corpos figurados. Assim, o vívido movimento dos seres animados desponta como representação da vida em acontecimento. Para alguns, a originalidade de Agostinho em relação à tradicional ideia do tempo está justamente no deslocamento da atenção do corpo movido para a alma movente.⁴⁴ Agostinho mais uma vez se aproxima de Aristóteles ao distinguir o espírito humano como o lugar de existência do tempo em toda a sua plenitude, pois, para Aristóteles, quando “nada sentimos através *do corpo*”⁴⁵ o resultado seria que “parece-nos na verdade que nenhum tempo passou”,⁴⁶ isso porque, com a ausência de *sensação* de movimento, “nenhum movimento se produz *na alma*”.⁴⁷ Portanto, a percepção do movimento *pelo corpo* repercute na apreensão do tempo *na alma*. A conceituação de Agostinho deixa o caminho livre para as discussões sobre a experiência subjetiva e a dimensão psicológica do tempo.

⁴¹ RODIN, August. *A arte / August Rodin [em] conversa com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 53.

⁴² DAMISCH, Hubert. *A theory of cloud: toward a history of painting*. Stanford: Stanford University Press, 2002, p. 17.

⁴³ Contudo, “Se a afirmação carrega qualquer peso teórico, a metáfora não deve ser apenas uma parte de um jargão crítico e as próprias obras devem apresentar uma *figura* do movimento que possa ser definida – uma imagem cujo fundamento pode ser apreendido em termos retóricos, senão temáticos”, DAMISCH, Hubert, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁴ SCHÖPKE, Regina, *op. cit.*, p. 146.

⁴⁵ ARISTÓTELES, Física IV, 11, 218 b 21-219 a 8. *Apud* REIS, José. “Sobre o tempo”. In: *Revista Filosófica de Coimbra*, vol. 5, nº 9, 1996, p. 146.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁷ *Op. cit.*



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 10 (2019/1)

Tradition and innovation: artistic ruptures and continuities

Tradición e innovación: rupturas y continuidades artísticas

Tradição e inovação: rupturas e continuidades artísticas

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

Vimos como a presença do anjo interrompe o andamento corriqueiro do tempo mundano de modo abrupto, causa-lhe uma inesperada tensão representada na *Anunciação* de Martini como algo que poderíamos chamar de “a figuração de uma essência num instante eminente”.⁴⁸ Acima de tudo traz consigo a convergência das ideias de origem e destino inerentes ao anunciado. Origem porque “no princípio era o Verbo”,⁴⁹ enquanto o destino está sustentado pelos evangelhos na afirmativa de que “o Verbo se fez carne”.⁵⁰ Tal ideia de convergência do fluxo temporal aproxima a experiência estética da religiosa, sobretudo para aqueles que encontram na fé “a prova das coisas que não vemos”,⁵¹ certamente entre eles Martini, assim como os fiéis espectadores do retábulo, para os quais supostamente o Verbo já teria encarnado na pessoa de Jesus, sabedores também da dúvida de Tomé, para quem a resposta de Jesus – apesar de se deixar ver e, mais que isso, ser tocado – ratifica essa ideia: “bem-aventurados os que *não viram* e creram”.⁵² O realismo dos elementos que ambientam a cena, assim como da expressividade nas feições dos personagens, podem ser tomados como indicativos de que se trata da busca não somente de uma imagem artística *bela*, mas *crível*.

III. Visível, belo e crível

O tratamento das cores e texturas, formas e figuras caracterizam a imagem de uma ação enquanto acontece no retábulo de Marini, um evento sobrenatural que se abre na abstração do fundo uniformemente dourado, mas que também providencia um lugar de habitação para o anjo no piso com padronagem de pedra e dá assento à Virgem no sofisticado trono construído por um artesão – poderia ser o mesmo marceneiro que criou a riqueza de detalhes nos arcos e relevos da moldura deste retábulo. Sem falar na verdade quase tátil do caimento das vestes, na requintada trama têxtil de quadriculas coloridas do esvoaçante manto de Gabriel, assim como das proporções e comportamento dos corpos em aproximação, afastamento, torção, do braço do anjo que ainda se estende, e mesmo a independência dos delicados dedos da jovem no exercício discreto de suas funções com o livro.

⁴⁸ PELBART, Peter Pal. *O tempo não reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 86.

⁴⁹ Bíblia Sagrada, *Evangelho de João* 1:1. (ARF).

⁵⁰ Bíblia Sagrada, *Evangelho de João* 1:14. (ARF).

⁵¹ Bíblia Sagrada, *Hebreus* 11:1. (NVI).

⁵² Bíblia Sagrada, *Evangelho de João* 20:29. (ARF). Grifo nosso.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 10 (2019/1)

Tradition and innovation: artistic ruptures and continuities

Tradición e innovación: rupturas y continuidades artísticas

Tradição e inovação: rupturas e continuidades artísticas

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

A concretude de tal representação das coisas no mundo foi objeto da perspicaz descrição de Gombrich.⁵³

Apesar de tamanho domínio da figuração realista, não é difícil entender que, para muitos autores, “os pintores de Siena não romperam com a anterior tradição bizantina de um modo tão abrupto e revolucionário quanto Giotto em Florença”,⁵⁴ mas devo ressaltar que esta sentença apresenta um duplo preconceito pelo modo como aborda tanto a tradição bizantina quanto os pintores de Siena, pois apresenta ambos como algo a ser superado, desconsiderando suas próprias motivações e conquistas.

Por outro lado, transparece um certo ar de orgulho em relação a um período nascente de particular interesse para a História da Arte ocidental: o Renascimento. A ideia de que os artistas florentinos, como Fra Angelico, já teriam superado nesse momento de transição certas dificuldades apresentadas pelos mestres românicos e medievais e ainda presentes nos artistas sieneses, como Martini, sobretudo quanto a soluções espaço-temporais, por estes “ignorar o formato e as proporções reais das coisas e esquecer completamente os problemas de espaço”,⁵⁵ se não pode ser tida como preconceituosa, deve ser ao menos considerada reducionista.

O incômodo com tais sentenças desponta menos pelo teor evolucionista que supõe um desenvolvimento interno da forma artística, que culminaria com o Renascimento, e mais pelo suposto esquecimento em relação aos ‘problemas de espaço’, por sugerir um retrocesso nesta caminhada histórica de aprimoramento da forma artística e dos domínios técnicos. E por falar em esquecimento, para ilustrar a questão podemos lembrar do retrato fúnebre de um menino encontrado na região de Fayum, no Egito, como uma espécie de substitutivo para as máscaras mortuárias. Este ligeiro exercício remissivo nos põe diante do realismo da retratística romana do primeiro século da era cristã, do qual esta pequena pintura sobre tábuas apresenta um retrato “tão vivo e natural quanto seria de se desejar, revelando um artista de traços extremamente

⁵³ “O vaso é um vaso real, num chão real de pedra, e podemos dizer exatamente onde ele se encontra em relação ao anjo e à Virgem. O banco onde a Virgem está sentada é um banco de verdade, recuando em direção ao plano de fundo, e o livro que ela segura na mão não é apenas o símbolo de um livro, mas um genuíno livro de orações, com luz incidindo sobre ele e com sombra entre as páginas, o que deve ter sido estudado pelo artista com base num livro de orações em seu gabinete.”, GOMBRICH, E.H. *A História da arte*. Rio de Janeiro: LCT, 1999, p. 161.

⁵⁴ GOMBRICH, E.H., *op. cit.*, p. 160.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 161.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 10 (2019/1)

Tradition and innovation: artistic ruptures and continuities

Tradición e innovación: rupturas y continuidades artísticas

Tradição e inovação: rupturas e continuidades artísticas

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

firmes, só muito raramente superados”.⁵⁶ Ainda que para alguns o entusiasmo de Janson nesta fala possa parecer exagerada, a lembrança deste exemplo me parece suficiente para, ao menos, questionar a ideia de progresso na forma artística, ou de um esquema evolutivo da técnica pictórica. Para além de trazer à lembrança a aparência do menino falecido, o artista mostrou-se suficientemente habilitado a criar uma imagem capaz de ressaltar “a personalidade de uma criança amada”⁵⁷ sem qualquer sinal de *esquecimento* ou *ignorância* em relação às ‘proporções reais das coisas’.

Como um elemento pictórico significativo na estética medieval, o tratamento expressivo das proporções no retábulo de Martini sobressai prontamente na corpulência um tanto avantajada do mensageiro, o que pode causar algum estranhamento aos olhares mais atentos. Sua cabeça parece ligeiramente reduzida em relação ao seu corpo, embora a proporção de sua cabeça coadune com a da Virgem.

Na busca de uma definição da beleza e sua relação com o corpo na Idade Média, certamente nos deparamos mais uma vez com Agostinho, isso por seu enfrentamento direto da questão sobre a beleza do corpo e suas proporções. Como resposta a essa demanda, o autor apresenta uma máxima repleta de um saber estoico já reconhecido em Cícero: “é a proporção das partes acompanhada de certa doçura do colorido”.⁵⁸ Aqui a *proporção* de Gabriel quase o deforma, enquanto o gesto intenso de afastamento da Virgem leva-a à eminência da interdição de sua *doçura* por quase destituir-lhe a proporção das partes. Mas isso de modo algum compromete a composição, pois, diante de um fundo uniformemente dourado, a quase transparência da roupa do anjo lhe atribui leveza e transcendência, enquanto o encorpado manto da jovem é materializado em um profundo azul destacando a sinuosa doçura de sua silhueta.

Ainda envolto no misticismo medieval, os aspectos positivos da beleza são retomados pela ideia de contemplação como um olhar livre, que acolhe o objeto de seu interesse através do estabelecimento de referências entre a harmoniosa estrutura do objeto contemplado e o estado da alma daquele que se entrega ao deleite estético.⁵⁹ Se há alguma magreza e certa deselegância no contorcido corpo de Maria, um tanto desencaixado entre os momentos de chegada e saída, pois sua parte inferior permanece aconchegada ao assento enquanto a superior aparece já destituída de tal

⁵⁶ JANSON, H. W.; JANSON, Anthony F. *Iniciação à história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 79-81.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁸ CÍCERO, *apud* ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 63.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 23.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 10 (2019/1)

Tradition and innovation: artistic ruptures and continuities

Tradición e innovación: rupturas y continuidades artísticas

Tradição e inovação: rupturas e continuidades artísticas

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

conforto, deve-se considerar a desconfiança de São Bernardo em relação à beleza exterior em benefício de uma alma elevada, de um estado de graça na alma, esta que seria “verdadeiramente a mais bela, mesmo habitando um frágil corpúsculo”.⁶⁰

Para avançar um pouco mais na questão das proporções, elemento caro à estética medieval, arrisco-me a sugerir certa geometrização do manto da Virgem que lhe encobre as pernas, quase em continuidade com o quadrado do trono, acentuado pelo corte anguloso efetuado pelo braço do móvel. Com isso a contorção pelo deslocamento do corpo fica reforçada pelo estreitamento da cintura, que por pouco não o divide entre o peso e a solidez de sua parte inferior e a leveza e elegância de sua parte superior.

Em relação às contorções pictóricas, inevitavelmente me ocorrem as lições de Francis Bacon, que se dedicou a elas como um problema histórico da pintura a ser enfrentado, do qual Martini certamente faz parte. Nas contorções de suas figuras, Bacon estende seus efeitos às últimas consequências, quase diluindo-as na massa informe das tintas. Mas o interesse aqui recai sobre a essência desse efeito, pois Deleuze nos esclarece como nos “*corpos-figura*”⁶¹ das obras do pintor britânico os movimentos em contorções são dados como “espasmos”,⁶² pois, tratando-se de *corpos-figura-pictóricos*, os movimentos aglutinam-se no mesmo lugar sem possibilidade de sucessivos instantes.

Obviamente, a pretensão de Martini ao explorar os efeitos dos elementos pictóricos antecede em muito as inquietações de Bacon, estando eles em polos opostos: da busca teológico-filosófica do gênio medieval dos modos de *figurar o corpo*, à exploração psicanalítica e existencialista do mestre modernista dos elementos pictóricos nos modos de *desfigurar o corpo*. Entretanto, a obstinação de ambos não é outra senão levar o corpo a contorcer-se para figurar a expressão de uma alma torcida, uma coincidência de estados na forma de um *corpo-alma-figura*, no caso de Martini, entre a resignação e a dúvida.

Como auxílio na conexão do corpo torcido na pintura, o contorno que parte do ângulo formado pelo joelho da Virgem e alcança o seu ombro tem um paralelo no antebraço e na mão que alcançam a gola de seu manto e compõem com seu rosto

⁶⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁶¹ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: the logic of sensation*. New York: Continuum, 2003, p. 23. Grifo nosso.

⁶² *Ibid.*, p. 15.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 10 (2019/1)

Tradition and innovation: artistic ruptures and continuities

Tradición e innovación: rupturas y continuidades artísticas

Tradição e inovação: rupturas e continuidades artísticas

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

uma aproximação das partes do corpo, enquanto adiciona uma cadenciada curvatura que refuta qualquer deselegância da contorção. Esta estrutura aglutinada pela cor uniforme e profunda do manto acentua a curvatura do seu corpo, mas ao mesmo tempo funciona para evitar a dispersão da tensão formada pela torção, ao fazer com que o movimento ascendente alcance a expressiva face da jovem e chegue a seu ponto culminante na cabeça da personagem, cuja santidade já se manifesta em esplendor.

Na busca por uma forma artística elevada e condizente com as inquietações intelectuais, espirituais e culturais de seu tempo, o artista parece reivindicar, para além da adoração religiosa, a apreciação artística. Assim, as consideráveis acusações de redução da beleza na Idade Média ao utilitário e à moralidade parecem desconsiderar que a estética medieval não efetua de fato uma redução do “estético ao ético, e sim fundamenta o valor moral em bases estéticas”,⁶³ de tal modo que as técnicas e as formas artísticas se apresentam associadas a aspectos teóricos, dentre eles a preocupação com os elementos temporais da imagem. As técnicas e as formas artísticas podem ser tomadas como produto de uma atitude ética⁶⁴ vinculada a um projeto que, de um modo geral, estaria a serviço de uma idealização da vida. Portanto, cada projeto é acrescido da experiência do artista que não apenas se mostra subserviente à ideologia da época, mas contribui para sua construção, esboçando a função do personagem moderno a que se refere Michel Foucault: o autor.⁶⁵

Hoje a questão de autoria já passou por uma série de desdobramentos e revisões, sobretudo no debate pós-estruturalista sobre a morte do autor na década de 1980, protagonizada por Roland Barthes e Michel Foucault. Antes disso, vale a pena lembrar que uma das características das produções fotográficas e cinematográficas apontada por Walter Benjamin é justamente a autoria coletiva,⁶⁶ não obstante alguns possíveis casos, a obra fílmica é essencialmente coletiva em seu processo de produção, enquanto a unicidade da obra de arte tradicional passou a requerer, sobretudo durante a Idade Média, a assinatura de um autor. O interessante no caso aqui avaliado é que o retábulo da *Anunciação* encomendado para o altar de Santo Ansanus, no transepto da Catedral de Siena, embora alguns historiadores atribuam a concepção e execução a

⁶³ ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 54.

⁶⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: da antiguidade a Duccio – vol. 1*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 338.

⁶⁵ FOUCAULT, Michel. “O que é um autor”. In: *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63e année, n° 3, juillet-septembre 1969, pp.73-95, *passim*.

⁶⁶ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin – Obras escolhidas vol. 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 104.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 10 (2019/1)

Tradition and innovation: artistic ruptures and continuities

Tradición e innovación: rupturas y continuidades artísticas

Tradição e inovação: rupturas e continuidades artísticas

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

Martini, a pintura é datada e assinada com a indicação da autoria dos dois pintores sieneses: Simone Martini e Lippo Memmi.⁶⁷ A atribuição recai sobre o nome de Martini não somente pela ascendência sobre o nome de seu cunhado Memmi, mas porque a este restaria a autoria dos dois personagens isolados nas laterais. Assim, ao me referir a Martini como o autor – ao menos o principal – da pintura do painel central, objeto de interesse nesta exposição, minha pretensão não é outra senão observar o estágio fronteiriço entre a hegemonia de um estilo de época e a ascensão de um *sujeito autor*.

O domínio dos elementos plásticos não indica somente uma evolução interna da forma artística, que no caso de Martini é tradicionalmente visto ocupando um ponto intermediário entre o Gótico e o pleno Renascimento, entre uma menor e uma maior habilidade de representação realista, enfim, em meio ao tensionado exercício de posicionamento entre a tradição e as inovações técnicas e estéticas. Contudo, a adesão às inovações artísticas ou a reminiscência de valores formais tradicionais não me parecem responder apenas ao pertencimento a um grupo ou cidade culturalmente mais avançada, ou ainda ao contato com um mestre inovador, mas indica um profícuo diálogo de cada artista em particular com seu pertencimento histórico-cultural, e aqui já estamos falando especificamente de uma “função autor”,⁶⁸ daquele que busca responder e contribuir com a formação e a consolidação de uma mentalidade, um discurso, sobretudo entre o histórico e o atual e, neste caso em particular, entre o factual e o sobrenatural, a fé e o poético, a crença popular e o pensamento teológico-filosófico.

Curiosamente, a maior preocupação de Martini com o realismo no tratamento das feições aparece no rosto do anjo, em contraste com os querubins estilizados no alto que se agrupam para formar uma espécie de guirlanda envolvendo a pomba como símbolo do Espírito Santo. Tal contraste nos serve para evidenciar um elemento expressivo da estética medieval. O personagem sobrenatural é representado quase de perfil, um desafio que pode sugerir um movimento arrojado de giro da cabeça, vigoroso, porém sutil, características exigidas por sua missão. Sobretudo, o giro da cabeça do anjo evita a frontalidade afeita ao recurso tão caro à estética medieval, e frequentemente responsável pela delicadeza e lirismo na solução dos traços humanos: a linha.

⁶⁷ *Le Gallerie degli Uffizi (SYMON MARTINI ET LIPPUS MEMMIS DE SENIS ME PINCXERUNT ANNO DOMINI MCCCXXXIII)*.

⁶⁸ FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 46.

Ao evitar um tratamento excessivamente linear, Martini não suprime a sinuosidade das linhas em sua composição, sobretudo nos contornos das vestes, mas evita a abstração de “efeito floral”.⁶⁹ Se dermos mais um salto histórico, desta vez retrocedendo um pouco mais de duzentos anos a partir do retábulo de Martini, esse efeito da linearidade pode ser visto plenamente em uma iluminura de um Evangelho suábio de 1150, também ela uma *Anunciação* (imagem 6).

Um belíssimo e variado conjunto de linhas e direções dispõem-se a percorrer toda a superfície da iluminura, junto à acentuação rítmica das cores alternadas, em uma disposição *all over*⁷⁰ rebuscada e dinâmica desde a moldura com motivos geométricos e florais até as asas do anjo, passando de modo envolvente pelas vestes dos personagens em torno das posturas rígidas dos corpos verticalmente alongados. Apesar de algumas reservas a certos preconceitos no pensamento de Gombrich, como em relação ao evolucionismo comentado acima, devo ressaltar mais uma vez sua perspicácia na assertiva sobre essa iluminura, pois a ausência de realismo não presume falta de rigor ou qualidade técnica, mas indica que “o artista não estava empenhado numa imitação de formas naturais e se preocupava exclusivamente com a disposição de tradicionais símbolos sagrados, que era tudo o que ele necessitava para ilustrar o mistério da Anunciação”.⁷¹

⁶⁹ LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 17.

⁷⁰ N.A. Termo muito usado pela crítica para descrever o tipo de composição das pinturas abstratas de Jacson Pollock, nas quais não se teria uma entrada ou saída apriorística na composição, mas o olhar estaria livre para percorrer toda a superfície da pintura em ritmos e direções alternativas.

⁷¹ GOMBRICH, E.H, *op. cit.*, p. 180.

Imagem 6



Anunciação, iluminura de um Evangelho suábio, c. 1150, Landesbibliothek, Stuttgart.

Apesar de avaliar as *intenções* do artista, Gombrich não pôde atribuir uma *autoria* a essa belíssima pintura, pois o pintor também não estava *empenhado* em *assinar* a sua obra. Mas a presença dessa iluminura também serve, de modo exemplar, para introduzir outro elemento a ser comentado em relação à estética medieval: o quadro. Nela vemos uma sucessão de molduras, a começar pelas duas douradas que envolvem uma larga faixa ricamente decorada com elementos geométricos e florais ao estilo de uma marchetaria, como imitação de uma moldura *verdadeira*; segue uma moldura azul que encerra uma espécie de ilusionismo inusitado, pois sua faixa superior permanece plana quando fechada nas esquinas pelas formas lineares dos tênues florões de flor lis, enquanto seu azul assume a função de céu para a chegada do Espírito Santo na forma de uma pomba, ao mesmo tempo em que, abaixo, a moldura admite a função de chão onde a Virgem pisa e é tocado levemente pelas pontas dos pés descalços do anjo, isso porque nas suas esquinas os traços brancos perdem os ornamentos de flor de lis das esquinas superiores – lugar mesmo da santidade e pureza simbolizado por esta flor – e toma as vezes de uma interseção de planos tangíveis formando as paredes e o chão e, pela inclinação das sutis linhas brancas convergentes, tais planos empurram em perspectiva o fundo amarelo para trás das figuras, este último ainda cercado por uma derradeira moldura amarela.

É interessante notar a variação do comportamento das figuras em relação aos quadros, por vezes elas se acomodam à moldura, como na asa esquerda do anjo que se encolhe para que caiba, em outras extravasam seus limites, o que acontece sutilmente com as pontas dos pés dos personagens. Trata-se de um jogo intrigante entre o dentro e o fora, metáfora do natural e do sobrenatural, demarcado sobretudo pela figura da pomba abruptamente cortada entre as dimensões do divino e do profano. A importância desse elemento para a estética medieval ressoa na apurada atenção que Umberto Eco dedica a ele em seu estudo sobre a beleza na Idade Média, demonstrando que não são poucos os exemplos de seu emprego, assim como de seus efeitos⁷²

Estes são alguns exemplos que confirmariam como as exigências compositivas na estética medieval estariam em busca de vitalidade expressiva,⁷³ sobretudo em relação à adequação das figuras ao “quadro”.⁷⁴ Embora o endereçamento principal de Eco a esse princípio compositivo fosse para os elementos arquitetônicos, tal conceito não é de todo estranho ao retábulo de Martini, pois a requintada moldura⁷⁵ providencia uma suntuosa arquitetura para os aposentos da Virgem, ao mesmo tempo que promove um deslocamento espaço-temporal, de sua moradia visitada por Gabriel na Galileia, da qual não se tem qualquer menção no relato bíblico, para o seu lugar na religião medieval: a catedral gótica. Contudo deve-se acrescentar um deslocamento a mais, pois agora o lugar definitivo de seu aposento/catedral é a galeria de arte, um desvio funcional característico do curso histórico da arte diagnosticado por Benjamin, de objeto de culto para a exposição artística.⁷⁶

⁷² “Às vezes a figura inscrita recebe, por causa da necessidade do quadro, uma nova graça, como acontece com os camponeses que, na passagem dos meses, na fachada de Saint Denis, parecem ceifar o trigo em passo de dança, curvados em um movimento circular. Às vezes a adequação confere força expressiva, como acontece com a escultura dos arcos concêntricos de San Marco, em Veneza. Outras vezes o quadro exige figuras grotescas, vigorosamente abreviadas, com força inteiramente românica: pense-se nas figuras do candelabro de São Pedro fora dos muros”. ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 57.

⁷³ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁷⁵ Ainda que esta moldura seja um acréscimo tardio ao retábulo de Martini, torna-se inevitável sua inclusão na análise da obra (N. A.).

⁷⁶ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin – Obras escolhidas vol. 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 171.

Os cinco personagens estão dispostos sob cinco arcos, a figura do lado direito mostra o santo mártir Ansanus, um dos santos patronos de Siena, carregando a bandeira com as cores da cidade, enquanto a dúvida em relação a identidade da figura à esquerda se aprofunda pela incorreção na inscrição aos seus pés, que a identifica equivocadamente como Judith, sendo mais provavelmente a mãe de Ansanus, Maxima, ou ainda Santa Margaret.⁷⁷ Mas essas duas figuras laterais, uma em cada extremo da composição, encontram-se devidamente enquadradas no espaço plástico encimado pelo arco e separado por uma coluna torcida, sem que haja qualquer espaço excedente para suas ações, enquanto os três principais personagens, o anjo, o Verbo e a Virgem, habitam um mesmo espaço aberto sob os três arcos que compõem o quadro principal. Tanto em relação à inclinação do Anjo quanto à contorção da Virgem, não se trata de uma exigência restritiva, por falta ou inadequação de espaço.

É interessante notar como, ao mesmo tempo que sugere sua abordagem à Virgem, a inclinação para frente do corpo do anjo também lhe serve – como na iluminura suábica a asa do anjo ajusta-se ao quadro – para uma ajustada acomodação de suas asas sob o arco, enquanto sua cabeça parece esquivar-se da ponta de apoio dos dois arcos. A dobra do corpo da Virgem não advém de uma adequação coercitiva que lhe confere força expressiva, mas a busca autônoma por certa expressividade leva o autor a criar uma configuração de seu corpo no espaço dentre as possibilidades de enquadramento possíveis. Assim, o corpo não deve somente adequar-se ao espaço, enquanto este não serve apenas de fundo para conter o corpo, como o *locus* na lição de Alberto Magno, ambos aparecem juntos para formar uma figura expressiva que, guardando as devidas distâncias, refiro-me novamente àquilo que aparece como o fundamento do *corpo-figura* identificado por Deleuze para especificar as possibilidades expressivas na pintura de Francis Bacon.

Contrariando a estaticidade dos personagens de poses praticamente repetidas e confinadas às margens do retábulo em quadros restritivos, como nos nichos arquitetônicos, tanto Gabriel quanto Maria transitam entre os três arcos centrais diante do espectador, assumindo atitudes individualizantes e transformando o espaço plástico em um lugar de admissíveis acontecimentos singulares. O arco central abre o espaço mais generoso, em amplitude e significação, lugar de convergência da virtude divina da paz de Deus, que chega com o anjo na forma de um ramo de oliveira na sua mão esquerda, com a virtude humana na pureza a Virgem, cuja presença simbólica

⁷⁷ [*Le Gallerie degli Uffizi*](#).



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 10 (2019/1)

Tradition and innovation: artistic ruptures and continuities

Tradición e innovación: rupturas y continuidades artísticas

Tradição e inovação: rupturas e continuidades artísticas

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

antecede a chegada do visitante inusitado, pois se manifesta perenemente no vaso com lírios que adorna seu aposento de leitura devocional.

O vaso com flores é também o elemento que demarca o centro da composição, demarcação reforçada no alto pela guirlanda de anjos menores que emoldura a chegada do Espírito Santo, simbolizado pela pomba que desce em direção à Maria, enquanto o Verbo transpassa as virtudes – a sobrenatural e a natural, o ramo da paz e as flores da pureza – cruzando toda a aérea mediana do espaço, também ele em direção à Virgem, mas em sentido ascendente, insinuando junto ao sentido descendente indicado pela pomba uma força cuneiforme que aflui para o rosto da jovem.

Desse modo, o uso desses elementos da estética medieval – a linha, as proporções e o quadro – na composição de Martini pressupõe a asseveração da ideia estoica de que Deus, como “ente superior e potentíssimo, põe, ele próprio, todo o universo em movimento”,⁷⁸ pois, como vimos, o Verbo pode ser entendido como elemento deflagrador e ordenador do movimento. Enquanto as figuras laterais permanecem alheias em seus confinamentos ao denso acontecimento que acercam, é o Verbo quem parece ter dado movimento a tudo na composição central de Martini: foi ele quem conduziu o anjo até Maria; é a ele que os anjos seguiram até aquela cena; é também ele quem induz a Virgem a mover-se vacilantemente entre a recusa e a aceitação, enquanto é levada intuitivamente a mover as pontas dos dedos.

IV. Por fim, o *locus pictórico* como lugar de retorno à origem: o *logos*

Como vimos acima, em relação à chegada do anjo, a narrativa bíblica revela apenas que ele foi enviado à Maria, seguido de um hiato no texto que avança diretamente para a sua presença diante da Virgem, o que assevera o aspecto repentino de sua entrada em cena. Sem que haja qualquer descrição de sua aparência, o anjo surge no relato bíblico e confunde-se com o espaço-tempo de habitação da personagem até então – segundo as figurações artísticas – entretida em sua leitura devocional. Apesar de repentina, na pintura de Martini a aparição de Gabriel se dá como um pouso suave, porém decidido, de joelhos no chão. Sabemos que o intruso parece ter vindo do quadrante superior, à esquerda, onde ainda paira parte de suas vestes que repete os contornos e o comportamento de suas asas. Tais descrições revelam como, “de fato, é

⁷⁸ LÚCIO ANEU SÉNECA, *op. cit.*, Carta 31, p. 119, *apud* COSTA, Ricardo da, *op. cit.*, In: NOGUEIRA, Maria Simone Marinho (org.), *op. cit.*, p. 35.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 10 (2019/1)

Tradition and innovation: artistic ruptures and continuities

Tradición e innovación: rupturas y continuidades artísticas

Tradição e inovação: rupturas e continuidades artísticas

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

necessário que o que advém seja algo, e é necessário que também seja algo aquilo do qual ele deriva”,⁷⁹ sobretudo se tomarmos a forma como “o termo ao qual tende a matéria em seu devir”.⁸⁰ Assim, a aparição se mostra o elemento mais revelador e desafiador para a concepção plástica, por intuir toda uma temporalidade específica da presença adventícia.

Com o intuito de denunciar a precariedade de toda presença,⁸¹ vimos que a ponta do dedo da Virgem marca a página do livro como o ponto de interrupção da leitura, o que pode ser tomado como um sinal do tempo corruptível, não pela pausa da leitura em si, pois a continuidade a partir da página do livro – em Martini – ou de um ponto no texto – em Fra Angelico – está garantida pela intuitiva agilidade e precaução da jovem, mas justamente por esta suposta possibilidade de continuidade daquele momento de leitura, sobretudo se aceitarmos que todo retorno será já uma diferença. O retorno a uma leitura geralmente vem acompanhado de outras questões, e mesmo que algumas questões permaneçam suas respostas provavelmente não serão as mesmas. Se parece claro que a moça pode retornar à leitura, não é menos óbvio que isto se dará sempre em outro momento, como uma *outra mesma* pessoa – talvez como a *Imaculada Conceição* e tantos outros nomes que a sua figura viria a assumir. Talvez seu nome passe a constar no livro que segura. Entretanto, retraída e vacilante, a figura – de Martini ou de Fra Angelico – que marca a página do livro com a ponta do dedo ainda é a “Donzela acanhada”,⁸² e não a icônica imagem da *Mãe de Deus* tão presente na tradição decorrente. Portanto, o retorno a esse tão admirável quanto comentado tema – eu mesmo já tendo tratado dele⁸³ – justifica-se pela própria possibilidade de retornar.⁸⁴

Neste exercício reflexivo estético, filosófico e teológico, porque não adotar o dedo da Virgem como a ponta móvel, o elemento pictórico sobre o qual tudo gira? Um

⁷⁹ ARISTÓTELES, *op. cit.*, B 4, 999 b 6-8, p. 107-109.

⁸⁰ ARISTÓTELES, *op. cit.*, B 4, 999 b 14, p. 109.

⁸¹ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 81.

⁸² BELL, Julian. *Mirror of the world: a new history of art*. London: Thames & Hudson, 2007, p. 150.

⁸³ Ver NEVES, Alexandre Emerick. “[A perda da contemplação serena e a percepção contemplativa, num piscar de olhos](#)”. In: *Revista Farol*, nº 14 – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. Vitória: Centro de Artes/UFES, dezembro de 2015, p. 17-33.

⁸⁴ Trata-se, portanto, de “uma mesma voz para todo o múltiplo de mil vias, um mesmo oceano para todas as gotas, um só clamor do ser para todos os entes. Mas à condição de se ter atingido, para cada ente, para cada gota e em cada via, o estado de excesso, isto é, a diferença que os desloca e os disfarça, e os faz retornar, girando sobre sua ponta móvel”. DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 476.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars* 10 (2019/1)

Tradition and innovation: artistic ruptures and continuities

Tradición e innovación: rupturas y continuidades artísticas

Tradição e inovação: rupturas e continuidades artísticas

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

detalhe, um lugar, uma página, um ponto da leitura, uma saudação. Uma pequena *abertura* é capaz de gerar toda uma transformação, é o suficiente para que ocorra um fluxo de mudanças em idas e vindas na dimensão corruptível do tempo, para que a cada anúncio haja uma nova promessa de retorno. É ele, o dedo da Virgem, que mantém a suficiente abertura do livro, lugar originário de inscrição do Verbo e para onde o Verbo retornará, ou, para os autores das imagens e para seus espectadores, retornara, mas não sem antes atravessar a existência até então *acanhada da Donzela*.

Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico - O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *História da arte italiana: da antiguidade a Duccio – vol. 1*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução Giovane Reale. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BELL, Julian. *Mirror of the world: a new history of art*. London: Thames & Hudson, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin – Obras escolhidas vol. 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BEZERRA, João Cícero Teixeira. “2 Angélicos: Argan e Didi-Huberman”. In: *ARS*, ano 14, n. 28, 2016, p. 53-91.
- COSTA, Ricardo da. “[As raízes clássicas da transcendência medieval](#)”. In: NOGUEIRA, Maria Simone Marinho (org.). *Contemplatio: ensaios de filosofia medieval*. Campina Grande: EDUEPB, 2013, p. 19-41.
- DAMISCH, Hubert. *A theory of cloud: toward a history of painting*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- _____. *Francis Bacon: the logic of sensation*. New York: Continuum, 2003.
- _____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico: dissemblance and figuration*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- DIONYSIUS, the Areopagite. *The Celestial and Ecclesiastical Hierarchy*. London: Skeffington & Son, Piccadilly, W., 1894.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ESPINOSA, Benedictus de. *Ética demonstrada a maneira dos geômetras*. In: *Espinosa – Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor”. In: *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63e année, n° 3, juillet-septembre 1969, p.73-95.
- GOMBRICH, E.H. *A História da arte*. Rio de Janeiro: LCT, 1999.
- JANSON, H. W.; JANSON, Anthony F. *Iniciação à história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (org.). *Mirabilia Ars 10 (2019/1)*

Tradition and innovation: artistic ruptures and continuities

Tradición e innovación: rupturas y continuidades artísticas

Tradição e inovação: rupturas e continuidades artísticas

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

NEVES, Alexandre Emerick. *Modernismos e arte contemporânea*. Vitória: UFES; Núcleo de Educação à Distância, 2011.

PELBART, Peter Pal. *O tempo não reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Tempos agnósticos*. In: PESSOA, Fernando e CANTON, Kátia (org.). *Sentidos e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007, p. 68-79.

REIS, José. "Sobre o tempo". In: *Revista Filosófica de Coimbra*, vol. 5, nº 9, 1996, p. 143-203.

RODIN, August. *A arte / August Rodin [em] conversa com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SCHÖPKE, Regina. *Matéria em movimento: a ilusão do tempo e o eterno retorno*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SILVESTER, David. *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TOMÁS DE AQUINO. *O ente e a essência*. Petrópolis: Vozes, 1995.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.