

4. Fra Angélico: o Renascimento como cristandade

4.1. Angelico e o Renascimento (espaço e cultura religiosa)

A obra de Fra Angélico coloca diversas questões para a história da arte, uma vez que é vista em um momento intervalar: ora dentro dos limites do Renascimento, ora fora desse período. Ou é considerada anacrônica, como fruto do “atraso” medieval ou, ao contrário, como obra antecipatória do elã romântico. Tal visão conflituosa, como nos mostra Giulio Carlo Argan, está amparada em um entendimento de Renascimento que aprisiona o seu sentido a uma lógica unívoca e não capta as tensões internas do período. Em contrapartida a essas definições rígidas, Fra Angelico nos põe diante de outra concepção de Renascimento, isto é, perante uma época revestida de contradições internas na qual a cristandade, a latinidade e a descoberta de um novo espaço plástico se cruzam em um rico debate intelectual que não se esgota na normatividade.

No início de sua monografia sobre o artista Fra Angelico, Giulio Carlo Argan apresenta e refuta um lugar-comum crítico referente à obra deste pintor do Renascimento. De modo direto e claro, o historiador diz:

Giovanni da Fiesole foi considerado, sobretudo pelos românticos, o protótipo do artista místico e inspirado, mergulhado na contemplação de inefáveis visões celestiais, sem dúvida, foi homem de vida santa, religioso erudito e zeloso, pintor dos mais espirituais. Contudo, sua pintura parece intimamente ligada à cultura figurativa florentina da primeira metade do século XV e seu sentimento religioso está em relação estreita com a cultura religiosa de seu tempo (ARGAN, 2011, p. 156).

Deve ser observado o fato de a monografia de Argan se iniciar pelo nome secular de Fra Angelico, “Giovanni da Fiesole”. Este nome não está sendo dito apenas como mera informação biográfica, mas é um dado factual que serve como amarra ao argumento do historiador, visto que ele busca abrandar a leitura contemplativa e mística que a obra do pintor herdara “sobretudo dos românticos”. O que Argan parece nos mostrar, de maneira cuidadosa, é que o nome de Fra Angelico, *dado a posteriori*, imprimiu na obra do pintor uma mitologia que o

ligava à imagem do artista místico, e não dava conta de explicar a ação produtiva e reflexiva do pintor-teólogo na época, ou seja, tal leitura retirava a força material da práxis artística de Giovanni da Fiesole, espiritualizando sua arte.

Com sua erudição, Giulio Carlo Argan diz que “o nome Angelico ocorre pela primeira vez num texto de 1469 [...]” e que “foi acrescentado mais tarde o título de beato, meramente honorífico e não atribuído pela Igreja” (ARGAN, 2011, p. 158). O objetivo do historiador é livrar o ofício do pintor de qualquer metafísica vinculada a uma leitura que intensifique o aspecto sagrado do trabalho de Angelico, sem a devida distinção entre a função produtiva de sua pintura e o seu sacerdócio na ordem Dominicana. Deste modo, o historiador italiano prossegue na construção de seu argumento:

O apelido de Angelico foi dado a Giovanni por seus confrades dominicanos – mas não, certamente, como pensava Vasari, porque suas pinturas parecessem obra mais angélica do que humana. Se, como tentaremos demonstrar, a pintura do dominicano possui um sólido fundamento doutrinário, e pode, num certo sentido, ser considerada como a proposta de uma estética tomista, não seria surpreendente que, para os frades de San Domenico, Giovanni da Fiesole fosse o *pictor angelicus*, no sentido em que São Tomás era *doctor angelicus*. Seria mais uma prova da necessidade de avaliar a pintura do frade do ponto de vista da intencionalidade, mais do que da inspiração religiosa extática (ARGAN, 2011, p. 158).

Argan questiona esta mitologia criada por Vasari e nos mostra igualmente o quanto uma ênfase interpretativa que se apoiava no nome do beato reduzia o entendimento sobre o fazer do pintor. Como se observa, o historiador prossegue neste fragmento de texto reforçando a intencionalidade do pintor teólogo que, sendo formado neste contexto ideológico religioso, ergue um debate consciente no seio da Igreja Católica, debate este que vê na cristandade o tema primordial de sua discussão intelectual.

Neste trecho, observam-se também duas referências trazidas pelo historiador para análise da obra de Fra Angelico. A primeira é da obra de Giorgio Vasari, e a segunda é proveniente da filosofia de São Tomás de Aquino. A primeira referência está aí para ser refutada, ou melhor, corrigida. Já a segunda torna-se uma espécie de contexto epistemológico no qual Argan irá construir uma leitura da obra de Angelico a partir de uma hipótese de recepção deste pintor da

doutrina teológica de São Tomás de Aquino. Assim sendo, seguiremos esses identificadores para entender a fundo o raciocínio de Argan – principalmente o que o crítico chama de a intencionalidade do pintor Giovanni da Fiesole.

Esquivou-se de todas as atividades do mundo e viveu com pureza e santidade; foi amigo dos pobres, convicto de que sua alma haveria de pertencer ao céu. Manteve o corpo continuamente ocupado no exercício da pintura e nunca quis executar obras que não representassem santos (VASARI, 2011, p. 281).

Nessa passagem, notamos como “o exercício da pintura” de Angelico é apresentado por Giorgio Vasari como uma atividade ascética. Conforme narra o biógrafo, o corpo do pintor estava “continuamente ocupado no exercício da pintura”, ou seja, pintar era uma espécie de meditação que expressava o conteúdo da alma de Angelico, sua “pureza e santidade”. Sendo assim, a pintura dos afrescos da igreja de San Marco era entendida como um processo contínuo de expressão da santidade do beato, da mesma forma que essa ascese da arte de Angelico só pode ser demonstrada por Vasari através da separação do pintor do mundo. Nas palavras de Vasari:

Era humaníssimo e sóbrio e, vivendo castamente, desvencilhou-se dos laços do mundo; costumava dizer com frequência que quem pratica essa arte precisa viver em sossego e despreocupação, dedicado à alma, pois quem faz coisas de Cristo com Cristo deve estar sempre (VASARI, 2011, p. 281).

Fra Angelico é visto como um homem separado do mundo, ligado à meditação e à fé. Na perspectiva de Vasari, ele vive isolado das questões ordinárias do seu fazer. Mais do que um perfil artístico, o teórico do século XVI estabelece uma leitura altamente moral e religiosa da práxis do pintor Giovanni da Fiesole. Ele “falava com humildade e simplicidade, e suas obras sempre foram consideradas belíssimas e excelentes” (VASARI, 2011, p. 281), ou seja, o valor das obras está internalizado na conduta do “santo”. É, portanto, o valor moral que fundamenta o valor estético, e não o intelectual e intencional, como defenderá Giulio Carlo Argan. Vasari prossegue no perfil artístico de Fra Angelico com a seguinte descrição.

Dizem alguns que Frei Giovanni nunca pegava os pincéis sem antes orar. Nunca fez crucifixo sem que suas faces se banhassem de lágrimas. E isso se vê claramente nas atitudes de suas figuras, na bondade de sua grande disposição para a religião cristã (VASARI, 2011, p. 283).

A descrição de Giorgio Vasari é bem conhecida. Ela é responsável pela crença romântica de que o pintor renascentista pintava suas obras absorto em emoção religiosa, a qual agia sobre seus sentidos como que impulsionando suas criações pictóricas. Certamente, este perfil feito pelo biógrafo italiano alimentou o preconceito da crítica romântica que, como nos preveniu Giulio Carlo Argan, compreendeu Giovanni da Fiesole como um pintor “místico e inspirado”.

Vasari é o principal responsável pela lenda que foi tecida em volta da figura histórica de Angelico. Sua tese é a seguinte: Angelico era santo, logo, toda a sua pintura é santa: antes de começar a pintar, rezava e chorava, portanto, suas obras refletem as visões paradisíacas de seus arrebatamentos extáticos (ARGAN, 2011, p. 158).

Este trecho de Argan responde diretamente e de modo crítico à fábula erguida por Giorgio Vasari. A lenda foi, certamente, a responsável pelo “salvamento” romântico de Fra Angelico como um pintor do período do Renascimento que desobedecia às “ordens” racionais da época. “Salvamento” que se erige através de um preconceito que reduz o sentido do período histórico do Renascimento e que se baseia em oposições estanques.

Argan prossegue nos apresentando as raízes desta construção vasariana. Ele comenta o trecho polêmico de Giorgio Vasari sobre o uso dos nus em Angelico, mostrando, a partir da referência à análise de Lionello Venturi, que o mesmo surge na segunda edição do livro de Giorgio Vasari como resposta ao moralismo contrarreformista dirigido à obra de Michelangelo (ARGAN, 2011, p. 158).

Há, assim, no texto de Vasari uma espécie de associação enviesada aproximando a obra de Fra Angelico da de Michelangelo. Tal procedimento, se não chegou a ligar analiticamente a obra de um artista à do outro, acabou por aproximar os dois pintores de valores metafísicos e religiosos que são caros ao Romantismo – isto talvez justifique a aura “encantatória” que os dois artistas passam a ter através da leitura dos pensadores românticos. Giulio Carlo Argan

ambiciona localizar o pintor Fra Angelico em seu próprio contexto, desfazendo a mitologia criada por Giorgio Vasari e ampliando o sentido crítico do horizonte do Renascimento italiano.

Embora não se possa esperar de um biógrafo do século XVI um rigor historiográfico próprio ao debate contemporâneo da disciplina, devemos considerar para efeito de nossa análise que o problema do texto de Giorgio Vasari não está tanto nos dados apresentados por ele, mas sim na ausência de cotejamento e análise dos mesmos. A seguinte passagem expressa claramente a deficiência do autor:

Antes de professar era pintor e iluminador, havendo em San Marco de Florença alguns livros em iluminuras suas e, por ser consciencioso e quieto, para satisfação da sua alma fez-se religioso, a fim de viver com mais decoro e boas disposições espirituais, deixando o mundo em tudo e por tudo (VASARI, 2011, p. 281).

O fato de Fra Angelico ter sido pintor antes de professar seus votos religiosos não é significativo para Vasari. Toda a construção do perfil biográfico de Fra Angelico se assenta no nome que lhe é dado *a posteriori* – apesar de o fato ser conhecido e citado pelo biógrafo. Para Argan, a anterioridade do ofício de pintor em Fra Angelico lhe oferece uma interpretação da práxis do artista que refreia essa leitura mitológica feita pelo escritor de *Vida dos Artistas*. Ele diz: “Em 1417 ou 1418, entrou para a Ordem dos Dominicanos e, a julgar pelos documentos, parece ter sido pintor já antes de se tornar monge” (ARGAN, 2011, p. 156).

Se a anterioridade de uma práxis não chega a reduzir em nada a entrega do fiel à doutrina, do mesmo modo, a escolha inicial e consciente de ser pintor e a continuidade deste ofício dentro da ordem não deve ser nublada pela devoção religiosa. Argan não diminui a questão da religiosidade em Angelico, todavia, ele dá outro tratamento a ela, mostrando como a religiosidade de Giovanni da Fiesole se funda no debate teológico e filosófico da doutrina de São Tomás de Aquino.

Seus interesses doutrinários, ainda que fundados na tradição do pensamento religioso mais severo, são, no entanto, tão determinados e conscientes quanto aqueles, de natureza totalmente diferente, que transparecem nas obras dos mestres

responsáveis, nas primeiras décadas do século XV, pela grande revolução da cultura figurativa que se chamaria Renascimento. Ele próprio foi homem do Renascimento e contribuiu ativamente para a realização daquela revolução, embora se esforçasse em orientá-la num sentido religioso, e ainda que o novo valor da historicidade, que ele também buscou, fosse para ele mais cristandade do que latinidade (ARGAN, 2011, p. 156).

Nesta citação, Giulio Carlo Argan nos põe diante de seu ponto de vista crítico acerca da poética de Fra Angelico. A religiosidade do pintor é, para o historiador, altamente consciente em face de seu momento histórico e não está perdida vagamente em um procedimento místico. Logo, Giovanni da Fiesole é um artista que tem conhecimento da revolução espacial que ocorre na primeira metade do século XV, e investe na discussão da representação do espaço pictórico, inaugurado por Brunelleschi, com o objetivo de restaurar a cristandade como valor histórico nesta cultura humanística renascida. Apesar de conhecer bem o latim humanístico, como nos diz Argan, o que importa para o frade pintor é acompanhar essa descoberta espacial da perspectiva não tanto pela investigação dos antigos (ligando-a a Roma), mas recuperando, na medida do possível, o elo desta cultura com a teologia tomista.

Se, para Giorgio Vasari, o nome Angelico se deve sobretudo à santidade do pintor, para Giulio Carlo Argan, este nome está diretamente ligado à obra de São Tomás de Aquino, conhecido como o “Doctor Angelicus”. Conseqüentemente, a interpretação do historiador se dá a partir desta premissa: “não seria surpreendente que, para os frades de San Domenico, Giovanni da Fiesole fosse o *pictor angelicus*, no sentido em que São Tomás era o *doctor angelicus*”. Argan não está trabalhando necessariamente com fatos, mas está partindo desta hipótese que, segundo ele, já fora proposta pelo Padre Marchese³⁸ – hipótese que leva em consideração a aproximação de Dominici, um dos pensadores da ordem dos dominicanos, à doutrina de São Tomás de Aquino (ARGAN, 2011, p. 159, 162).

Em suma, trata-se de perceber na obra do pintor uma religiosidade consciente, apoiada numa doutrina teológica. Para Giulio Carlo Argan, a religiosidade de Fra Angelico deve ser lida a partir da ordem religiosa à qual o

³⁸ Historiador erudito italiano.

santo está vinculado. “É absurdo querer separar a posição religiosa de Angelico da posição da ordem Dominicana” (ARGAN, 2011, p. 160-161). Esta insistência pelo contexto serve para o historiador mostrar quão severa é a religiosidade de Fra Angelico, e o quanto ela não está separada de um pensamento rigoroso metafísico que propõe uma ordenação do mundo, o que faz com que a pintura de Fra Angelico reflita acerca do espaço perspectivo da invenção brunelleschiana em tensão com a representação de mundo presente nos escritos de São Tomás de Aquino.

Assim sendo, acompanharemos alguns fragmentos de São Tomás de Aquino para entender de perto quais os elementos centrais desta metafísica. No livro *O Ente e a Essência*, São Tomás de Aquino atesta:

8 – Algumas das substâncias, porém, são simples e algumas, compostas, e em ambas há essência, mas nas simples de um modo mais verdadeiro e nobre, [...] a substância primeira e simples é Deus.

9 – Mas como essências daquelas substâncias nos são mais ocultas, daí devermos começar pelas essências das substâncias compostas, a fim de que, principiando pelo mais fácil, processe-se um aprendizado mais adequado (AQUINO, 2013, p. 20-21).

Aqui, podemos fazer as seguintes considerações no que se refere ao pensamento de São Tomás de Aquino: há substâncias simples, e estas são, certamente, mais essenciais. Elas são as causas das outras substâncias mais complexas. Do mesmo modo, Deus é essa substância primeira e simples. Todavia, São Tomás de Aquino orienta-nos acerca do fato de que chegar às substâncias primeiras é mais difícil, já que elas estão ocultas (ou seja, não são imediatamente visíveis). Assim sendo, a experiência se processa, primeiramente, diante das substâncias compostas, visto que são elas que se apresentam à experiência.

Sobre as definições de São Tomás de Aquino, o filósofo Francisco Benjamin de Souza Neto comenta que “de início, *ens* e *essentia* se divisam como ‘aquilo’ que, primeiro, o intelecto concebe” (NETO, 2013, 9-10). Observa-se, portanto, que tanto o *ente* quanto a *essência* são categorias ligadas à faculdade cognoscível do indivíduo. Logo, a ontologia de São Tomás de Aquino se baseia no fato de que o conhecimento do indivíduo se dá mediante uma relação com as

substâncias compostas e que há uma anterioridade delas na cognição. Conhecer implica, assim, um processo de investigação mental, no qual um conteúdo se mostra inicialmente como complexo até alcançar a sua síntese. Deste modo, antes de atingir a essência de uma representação, o sujeito deve percorrer com sua inteligência o conjunto das substâncias compostas que formam essa variedade de formas.

Esta breve apreciação sobre a ontologia de São Tomás de Aquino nos põe diante do que Giulio Carlo Argan diz acerca de Fra Angelico. Sobretudo, quando ele apresenta a relação desta doutrina tomista com as pesquisas artísticas do pintor.

O frade remonta às grandes premissas ontológicas: no desenvolvimento histórico de sua pintura é possível enxergar um aprofundamento progressivo de sua doutrina. E, todavia, não é um doutrinário puro, um teólogo: da mesma maneira com que participa da discussão sobre a arte, também toma posição, quer demonstrar que uma pintura moderna não é necessariamente leiga e que uma pintura não é religiosa apenas porque ilustra piamente temas extraídos da vida de Cristo e dos santos. Sua pesquisa é dirigida, em suma, a conferir à pintura religiosa um valor intelectual, um fundamento teórico (ARGAN, 2011, p. 163).

O historiador nos mostra o empenho de Fra Angelico em conferir valor intelectual à pintura religiosa, construindo a partir dela um pensamento teórico. E este pensamento plástico surge de uma tensão entre a descoberta espacial da perspectiva e os ensinamentos de São Tomás de Aquino. Isto ocorre porque a unidade tempo-espacial própria do espaço perspectivo de Brunelleschi se choca com a formação teológica de Fra Angélico, herdada da ontologia tomasiana. Esta afirmação se vê claramente no texto de Giulio Carlo Argan.

É evidente que Angelico não desconhece as novas regras perspectivas, nem se recusa a aplicá-las, mas não as considera como sistema geométrico do espaço, como lei racional da realidade sensível. Por outro lado, evita cair no empirismo óptico. Do seu ponto de vista tomista, não existe um problema do espaço: o espaço é apenas lugar, e a perspectiva é um meio para atribuir um lugar perfeito às coisas perfeitas, ou para determinar uma cena hipotética para figurações que, não podendo ser totalmente celestes, são sempre figurações hipotéticas (ARGAN, 2011, p. 164).

Devido ao seu “ponto de vista tomista”, Fra Angelico se relaciona de modo singular com o espaço perspectivo. A perspectiva passa a ser um lugar hipotético e, como tal, revestida de dúvida quanto à sua veracidade. Por isso, Angelico faz uso desse espaço sem fundamentar nele qualquer certeza de realidade, mas sim vendo-o como um lugar mediado para se pensar a representação divina. Do ponto de vista tomista, como vimos, a representação da substância simples é mais difícil, por tratar-se de um conteúdo mais próximo a Deus. Nesse debate teológico que vê no homem obstáculos cognoscíveis de chegada até Deus, a representação “verdadeira” e inequívoca da perspectiva como forma de representação do real passa a ser questionável para Fra Angelico. Ela só pode ser compreendida como um lugar hipotético da experiência cognoscível ou, noutra direção, interpretada pelo prisma dos ensinamentos de São Tomás de Aquino, como uma demonstração hipotética (e não real) de alcance da unidade primeira – Deus.

Na leitura de Giulio Carlo Argan sobre o pintor Fra Angelico, o espaço é lugar, isto é, posição. Logo, a ideia de um espaço autônomo não é concebível. A perspectiva é apenas um “meio”, isto é, uma forma de representar os posicionamentos dos seres no mundo. Assim sendo, longe de ser absoluto, este modo de dar a ver o espaço plástico é, para Angelico, perene, uma vez que não pode mostrar “figurações” “totalmente celestes”.

De fato, devemos tomar cuidado ao analisarmos as interpretações que Giulio Carlo Argan faz das assimilações do tomismo de Fra Angelico e do nominalismo de Ghiberti. Neste último, o espaço da perspectiva autêntica não existia. Fra Angelico, mais moço que Ghiberti, constrói sua pintura, conforme diz Argan, já ciente das descobertas de Brunelleschi e de Masaccio. Se o nominalismo de Ghiberti o impede de descobrir o espaço perspectivo, o tomismo de Angelico o faz duvidar deste espaço. No caso, a interpretação de Argan é clara: o nominalismo de Ghiberti é um fator impeditivo para que ele atinja, conseqüentemente, uma síntese plástica e descubra a perspectiva linear, já o tomismo de Fra Angélico é altamente tensionador desse espaço que o pintor vê, reconhece sua importância, mas o “ataca” com a doutrina de São Tomás de Aquino.

Em seu texto sobre o ente e a essência, São Tomás de Aquino nos apresenta uma definição de forma que nos auxilia no entendimento do que Argan expõe acerca da obra de Angelico.

10 – Portanto, nas substâncias compostas nota-se a forma e a matéria, como no homem a alma e o corpo. Não se pode, porém, dizer que apenas um deles seja denominado essência.

11 – De fato, que a matéria sozinha não seja a essência da coisa é patente, pois a coisa tanto é cognoscível como é classificada numa espécie ou num gênero pela sua essência; ora, nem a matéria é princípio de conhecimento, nem algo é fixado num gênero ou espécie graças a ele, mas graças àquilo que algo é em ato.

12 – Também a forma sozinha não pode ser denominada essência da substância composta, embora alguns se esforcem por afirmar isso. [...] (AQUINO, 2013, p. 22).

Para São Tomás de Aquino, a forma e a matéria são duas coisas distintas. Numa substância composta, observa-se uma parte interna que é o conteúdo (a matéria) e a parte externa que é a forma – uma espécie de mediação cognoscível da substância. Entretanto, cada uma tem sua essência específica. Apesar de estar presa ao modelo cristão alma x corpo, o entendimento de São Tomás é o de que há a essência da forma, assim como há a essência da substância. Este ensinamento de natureza filosófica e religiosa nos apresenta mais um aspecto comentado por Argan acerca da obra de Fra Angelico: o respeito à perspectiva como forma de representação dos objetos que estão no mundo terrestre. Não é lei racional dos objetos, pois essa lei só será descoberta quando se chegar a Deus. Mas há nela um caráter informativo e pedagógico.

Como se observa nos trechos de números 11 e 12, há uma relação de dependência entre a forma e a matéria no caso das substâncias compostas. A matéria não pode ser apreendida sem a mediação da forma e esta não tem sua razão de ser sem a matéria. O importante é perceber como esta interdependência de forma e matéria também oferece argumentos para a aceitação de Fra Angelico da perspectiva como uma forma de apresentação dos lugares (posicionamentos) dos corpos. E o caminho defendido por Argan no que tange à religiosidade de

Angelico passa por este debate teológico, ligado ao pensamento religioso rigoroso próprio à ordem Dominicana.³⁹

De fato, tal caminho que explica a religiosidade do frade através dos textos de São Tomás de Aquino está bem distante da tese de Giorgio Vasari. Nela, como já foi apontado, o que se vê é sobretudo um religioso entregue à sua fé com extremada devoção. Esta discussão teológica trazida por Giulio Carlo Argan nos faz certamente reavaliar as características da religiosidade de Fra Angelico, embora saibamos que, para este historiador da arte, as ideologias religiosas não são as responsáveis pelo valor do trabalho artístico do pintor, mas fazem parte de um sistema de construção de sentido no qual o artista elabora a sua práxis.

No que se refere à questão da crença dos românticos apontada por Argan, é importante que se perceba o quanto o comentário do historiador não está voltado para rechaçar esse período histórico e estético. Ele mostra, sobretudo, a gênese de um maniqueísmo que sempre opôs o conceito de romantismo ao de classicismo, submetendo o período do Renascimento a esta última concepção.⁴⁰ O que Argan faz é dar a ver como a crença de um Fra Angelico místico está sustentada por este preconceito – e a argúcia do historiador é a de revelar o fato de que essa ideia surge a partir de um desvio no argumento de Giorgio Vasari, no qual a querela religiosa contrarreformista era combatida no discurso dos nus.⁴¹

A partir da relação do tomismo em Fra Angelico, Argan constrói duas saídas interpretativas. A primeira busca localizar o perfil religioso do frade, distante da ideia do santo místico. A segunda propõe uma relação formal do tomismo com a descoberta da perspectiva. Eis o ponto do texto em que este argumento se verifica:

³⁹ São Tomás de Aquino ingressa em 1244 na Ordem Dominicana, conforme nos diz Carlos Lopes de Mattos em *Vida e Obra* (MATTOS, 2000, p. 5).

⁴⁰ Esta discussão será tratada no último capítulo da tese.

⁴¹ Cabe ressaltar também que Argan contrasta a leitura de vários críticos românticos (Wackenroder, Montalembert, August Schlegel, entre outros), citando até mesmo o quanto Schlegel já apresentaria uma visão mais consistente sobre o pintor italiano – leitura diversa da de outros, uma vez que para os dois primeiros autores citados Angelico seria somente um “místico que pinta em estado de êxtase” (ARGAN, 2011, p. 159). Esta imagem de Angelico como um pintor místico está presente em Vasari, como mostramos acima.

Se Marchese, que no século passado defendeu programaticamente a tese do tomismo de Angelico, tivesse levado mais a fundo a análise dos valores formais da pintura do frade, poderia constatar que o tomismo dele era muito mais uma questão de estilo do que de conteúdos (ARGAN, 2011, p. 159).

A tese do padre erudito Marchese é citada com o intuito de trazer à tona uma observação: a importância do tomismo de Angelico deve ser percebida mais na forma expressa pelos quadros (a composição das figuras em relação com a perspectiva) do que no conteúdo das mensagens trazidas por essas pinturas. A palavra estilo (*stile*) nesta citação pode muito bem significar *forma*, visto que em italiano, assim como em português, tais palavras são sinônimas.

Ressaltar a questão formal do tomismo de Angelico é ser sensível à pugna que o espaço perspectivo autônomo vai travar com o arranjo dos objetos e das figuras do quadro, conforme previsto por esta doutrina. Argan tem ciência de que “a abordagem tomista levava Angelico a uma maior disponibilidade para com a tradição do século XIV, rejeitada inteiramente por Alberti” (ARGAN, 2011, p. 163). E não há dúvida de que há aproximações com o trabalho de Ghiberti. Contudo, o modo como Angelico se aproxima das tendências do século XIV processa-se por meio de uma renovada ação teológica e artística.

Angelico não pode aceitar de modo algum a tese de Alberti sobre a forma como imagem *ab omni materia separata* [separada de toda matéria] da qual decorre logicamente o pensamento de um espaço onde as coisas perdem sua individualização e sobrevivem apenas como valores (ARGAN, 2011, p. 163).

Cada coisa, cada objeto (assim como em Ghiberti) não deve perder a sua individualização. Nas palavras de São Tomás, são como substâncias cuja essência deve ser absorvida cognitivamente. Logo, não podem ser reduzidas a grandezas e a valores de distância, conforme propõe a teoria de Leon Battista Alberti sobre a perspectiva. Angelico concilia, portanto, o uso da perspectiva com esta exigência da metafísica tomista. Faz com que este pensamento interfira na forma plástica de seus quadros mais do que no conteúdo das cenas. Porém, Angelico submete esses corpos a uma unidade espacial que dá uma totalidade abstrata ao quadro. Os corpos estão em tensão com esta linha de fuga perspectivada. Já em Ghiberti não há esse encontro, cada grupo de corpos cria um centro de força que impede a

convergência do quadro a uma unidade. A partir da demonstração desta lógica religiosa expressa formalmente nos quadros de Fra Angelico, Giulio Carlo Argan reforça a intencionalidade deste pintor, mostrando onde está, de fato, o valor artístico de sua pintura. Nesta mesma direção argumentativa, o historiador descreve aspectos acerca da paisagem em Angelico:

Na *Deposição*, na *Lamentação sobre Cristo Morto* e ainda em muitas cenas da *predella*, encontram-se paisagens claramente perspectivas. Não surpreende que um pintor que se recusa a pensar o espaço como uma abstração geométrica e o considera como um lugar repleto de coisas (figuras, edifícios, árvores) tenha sido um dos primeiros a conceber a profundidade e a distância como paisagem; e que tenha aproveitado a perspectiva para colocar cada coisa no seu lugar e, assim, criar sustentáculos contínuos para a transmissão da luz (ARGAN, 2011, p. 164).

Nesta passagem, Argan explica como a presença da paisagem em Angelico se edifica pela luz e, principalmente, como cada objeto e cada figura emerge por meio dela. Na *Deposição* (Ilustração 19), vê-se com nitidez cada figura bem recortada pelo desenho, como é o caso do grupo de pessoas que está em primeiro plano (os apóstolos, os fiéis e os parentes), ou nas formas que estão mais ao fundo no caminho que leva à cidade, repleto de árvores e edifícios. Em cada objeto, a visão do espectador paralisa-se; e em conformidade com as mudanças sutis de foco de seu olhar, o espectador capta a tensão entre os corpos e a luz. É a partir da transmissão equilibrada da luz nos corpos e intensa no quadro que se costura uma unidade tensa do espaço perspectivo. A representação do desenho se submete às grandezas da perspectiva, reduzindo, razoavelmente, a cada distância a proporção dos corpos – sem transformá-los, entretanto, em simples grandezas. Contudo, a emanção constante da luz mostra que ela está abarcando todos os seres. Se o infinito visto pelo olho humano e histórico está ali pelo uso da perspectiva, o banhar da luz em todos os corpos ratifica que Deus (pela luz intensa) vê todos os corpos em sua completa individuação. Citando o crítico vitoriano John Ruskin, Argan diz: “até as sombras são luminosas, até a obscuridade máxima é cor [...] a contribuição de Angelico à experiência de seu tempo está justamente na definição, rigorosamente teórica, do valor da luz” (ARGAN, 2011, p. 159).

Na medida em que a luz era um tema fundamental para o religioso, e se fazia presente pela cor, Angelico pôde construir, nesse período de descobertas

plásticas, uma importante pesquisa estética. Como nos mostra o historiador, o pintor fez esse aprofundamento plástico em função de operar em mediação constante a descoberta plástica do século XV e a metafísica tomista tão difundida no século anterior. Assim sendo, essa doutrina adentra os quadros do pintor mais na dimensão da forma, não podendo ser lida a partir de cenas de evangelização.

Na *Lamentação sobre o Cristo Morto* (Ilustração 20), Fra Angelico tensiona o primeiro plano das figuras com a paisagem de Jerusalém em perspectiva ao fundo. Neste primeiro plano, com as figuras em torno do corpo, compondo uma espécie de retângulo horizontal levemente inclinado em diagonal para a esquerda (com os santos e os discípulos de Cristo), percebe-se o destaque de cada contorno e o peso visual para baixo e para frente do quadro. Ao fundo, uma grande linha perspectiva sustenta a paisagem, mostrando os muros que sitiam a cidade de Jerusalém à direita em contraste com um caminho cortante que passa pela natureza, linha esta que atravessa parte do centro e da esquerda da pintura. Logo, na *Lamentação...*, notamos que a perspectiva não é negada ou desconhecida, mas exposta como um hipotético caminho para a substância una – aquela explicada por São Tomás de Aquino. O Cristo morto jaz no primeiro plano do quadro. Há uma grande luminosidade ao fundo, no ponto de fuga do quadro. Esta pintura exemplifica bem o argumento de Giulio Carlo Argan. A perspectiva é uma representação mental que concorre com outras experiências óticas, como a visão individualizada dos objetos no mundo. Não há subordinação dos objetos a este espaço novo. No mundo, o que se vê são lugares, e a própria perspectiva é, igualmente, um posicionamento para Fra Angelico. Por certo, a demarcação dos corpos e a coincidência da luminosidade ao fundo com a linha do infinito reforçam a metafísica de Tomás de Aquino.

4.2.

O outro Angelico: a leitura contemporânea de George Didi-Huberman

4.2.1.

A experiência inconsciente/ os limites da história e a ficção

George Didi-Huberman, em seu livro *Diante da Imagem*, parte de um afresco de Fra Angelico, *Anunciação*, para propor uma leitura da época do Renascimento através da obra singular de um pintor ligado a uma ordem religiosa.

Sua leitura se afasta, em alguns pontos, da que foi feita por Giulio Carlo Argan. Tentaremos, por isso, acompanhar, com neutralidade, o desenvolvimento do argumento do pensador, percebendo os problemas apontados por ele.

Pousemos um instante o nosso olhar sobre uma imagem célebre da pintura renascentista. É um afresco do convento de San Marco, em Florença. Provavelmente foi pintado, nos anos 1440, por um frade dominicano que habitava o local, mais tarde cognominado Fra Angelico. Ele se encontra numa cela muito pequena, caiada de branco, numa cela na clausura onde um mesmo religioso, podemos imaginá-lo, se recolheu cotidianamente durante anos do século XV para ali se isolar, meditar sobre as escrituras, dormir, sonhar, talvez morrer (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 19).

Observa-se que se está diante de uma abordagem diferente da oferecida por Giulio Carlo Argan. Além disso, o apreço recente que os meios acadêmicos brasileiros têm dedicado ao historiador francês e, por outro lado, o modismo acrítico que transforma em fundamento a obra de um estudioso que se pretende iconoclasta solicitam de nós o devido cuidado com a tese exposta por Didi-Huberman acerca da obra de Fra Angelico. Nota-se, neste fragmento de texto, a construção de um perfil próximo ao da crítica romântica, conforme foi atacado por Giulio Carlo Argan.

É bem verdade que o “romantismo” do perfil construído por Georges Didi-Huberman está sobretudo enraizado numa ênfase epistemológica psicanalítica de base pós-estruturalista,⁴² em que a crença na consciência do sujeito é questionada segundo o pressuposto de que nem todo o conhecimento praticado pelo gesto criativo pode ser dominado pelo indivíduo. Devemos, portanto, postular que grande parte da criação artística surge de regiões desconhecidas da subjetividade, não sendo, deste modo, controlada conscientemente pelo artista. Neste ponto, a sua abordagem difere bastante da de Giulio Carlo Argan.

⁴² Sinto-me forçado a usar o termo “pós-estruturalista” que define o grupo de pensadores que não adere ao projeto do estruturalismo: Jacques Derrida, François Lyotard, Gilles Deleuze, Michel Foucault, entre outros. Porém não gostaria que esta expressão reduzisse a inteligibilidade de que estes pensadores podem ser reduzidos a um termo. No caso, este termo serve apenas para mostrar o contraste entre o marxismo de Walter Benjamin e a leitura desses pensadores na obra de George Didi-Huberman. Tal conjunto de pensadores parece cada vez mais basilar na formação estético-crítica de pensadores da arte contemporânea.

Do mesmo modo que o processo de criação artística não pode ser compreendido como repleto de consciência, a escrita desta história da arte deve lutar contra o discurso de certeza que, segundo o autor, domina a disciplina desde o seu surgimento, com a catalogação biográfica processada em *Vida de Artistas* de Giorgio Vasari, passando por Winckelmann, Warburg e Panofsky – este último, certamente, o mais criticado pelo pensador francês.

Apesar de a descrição do perfil de Fra Angelico de George Didi-Huberman aproximar-se muito da biografia de Giorgio Vasari, vale notar que o contexto e a lógica que fundamentam o resultado é bem diferente. Vasari é um escritor classicista que, em torno do alto Renascimento, enaltece a estética de uma época e de um local, louvando suas técnicas pictóricas e conquistas formais. Didi-Huberman é um leitor de Walter Benjamin e de autores do pós-estruturalismo francês, que constrói uma escrita ensaística mais preocupada com o problema metateórico da historiografia da arte do que com o objeto artístico em si.⁴³ Não que não haja análise da obra de Fra Angelico em Didi-Huberman, mas esta análise está subordinada ao jogo reflexivo de uma macroespeculação sobre a história da arte como campo discursivo. Didi-Huberman comenta sobre o discurso presente nos livros de história da arte:

Os livros de história da arte, porém, sabem nos dar a impressão de um objeto verdadeiramente apreendido e reconhecido em todas as suas faces como um passado elucidado sem resto. Sai o princípio de incerteza. Todo o passado parece lido, decifrado, segundo uma semiologia segura – apodítica – de um diagnóstico médico. E tudo isso constitui, dizem, uma ciência, ciência fundada em última instância sobre a certeza de que a representação funciona unitariamente, de que ela é um espelho exato ou um vidro transparente, e de que, no nível imediato (“natural”) ou então transcendental (“simbólico”), ela terá sabido traduzir todos os conceitos em imagens, todas as imagens em conceitos (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 11).

A primeira afirmação de George Didi-Huberman é a de que os livros de história da arte mostram uma experiência do passado destituída de “resto”. Neste termo, utilizado inúmeras vezes pelo pensador contemporâneo, nota-se a presença do pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin. Este teórico formulou que a articulação histórica do “passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’.

⁴³ Explicaremos este comentário na sequência do texto.

Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1996, p. 224). Assim, o exercício do historiador se pauta, principalmente, na incerteza do seu contato com o fato histórico, sendo esse compreendido e tratado como residual e inacabado.

No aforismo de Walter Benjamin, retirado de sua tese *em Sobre o conceito de História*, nota-se a construção de uma ética para o historiador. Ética adotada por Didi-Huberman em sua crítica aos livros de história da arte, na qual o pensador francês reconhece a predominância de uma lógica discursiva própria desta disciplina, em que se assume constantemente o ponto de vista da história do vencedor, perspectiva criticada por Benjamin em sua tese. Nas visões historiográficas e filosóficas de Benjamin e Didi-Huberman, o problema de se assumir o ponto de vista do vencedor não se ancora apenas no fato de se defenderem reis, papas e heróis. O historicismo é um modo (uma forma) de se proceder historicamente, é uma narratologia. Mais do que a defesa de um conteúdo, ele é uma lógica do pensamento. E esta lógica deve ser atacada por meio de uma práxis.

Um aspecto significativo para o reconhecimento da proximidade de ambos os autores está no ataque às certezas históricas. O valor histórico de certeza é criticado seguidamente por Didi-Huberman e Benjamin, e eles acentuam a relação de ausência corpórea do historiador diante do fato. Se a presença no aqui-agora do fato/representação é impossível ao historiador, faz-se necessário uma postura ética de modéstia quanto ao objeto que se vai narrar. A partir deste prisma, a história só é válida na medida em que se parte de uma construção filosófica, uma vez que a verdade (*aletheia* – o desencobrimento) dos fatos não é o espelhamento da realidade, mas sim a sua reminiscência carregada da consciência do perigo de se estar diante de uma história contada pelo vencedor. Sendo assim, pensar historicamente é, para Benjamin e Didi-Huberman, uma espécie de salvação (redenção) messiânica da história.

Nesta mesma direção, George Didi-Huberman assim define o historiador da arte:

[Questão colocada a um tom de certeza]

Sim, devemos ficar surpresos. Este livro gostaria de interrogar simplesmente o tom de certeza que reina com frequência na bela disciplina da história da arte. Deveria ser evidente que o elemento da história, sua fragilidade inerente em relação a todo o procedimento de verificação, seu caráter extremamente lacunar, em particular no domínio dos objetos fabricados pelo homem – é evidente que tudo isso deveria incitar maior modéstia. O historiador não é senão, em todos os sentidos do termo, o *fictor*, isto é, o modelador, o artífice, o autor e o inventor do passado que ele dá a ler (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11).

Aqui se percebe, talvez, uma mínima diferença entre Benjamin e Didi-Huberman. Diferença que não chega a ser na configuração do que ambos compreendem como historiador e história, mas no tratamento dado ao contorno da questão. Em Benjamin, o historiador é antes um filósofo e um pensador da história. É um agente cuja responsabilidade social expressa uma *práxis* no mundo do materialismo histórico. Daí, a história ser captada como um perigo e um risco. O que foi dito acerca de Walter Benjamin é válido para George Didi-Huberman, e é sabido que o pensador francês se diz influenciado pelo autor alemão. Todavia, na obra de Didi-Huberman já se verifica o tratamento pós-estruturalista no que diz respeito a uma alargada consciência (talvez sua única certeza) do caráter ficcional da história, a consciência de que um historiador é antes um ficcionista e um autor – ou seja, ele é um ponto discursivo: um ponto contextual a ser questionado/relativizado – não tanto um agente da realidade.

Se a atenção dada ao componente residual da história provinda da matriz filosófica de Walter Benjamin predispõe o filósofo francês a uma ética diante da representação, uma espécie de dúvida perante o fato contado leva-o a enfatizar o elemento ficcional da escrita da história. Assim, Didi-Huberman ocupa-se principalmente do discurso metateórico da própria disciplina. Em seu livro *Diante da Imagem*, no qual disserta sobre a obra de Fra Angelico, o afresco *A Anunciação* (Ilustração 21) torna-se pré-texto para que se estabeleça um debate filosófico e historiográfico em torno da arte, não havendo a ambição, parece-me, da construção de uma análise da obra do pintor italiano renascentista. A leitura de Didi-Huberman, do mesmo modo, não se encaminha para dar inteligibilidade à

poética de Fra Angelico como um todo, mas sim de ampliar o seu deslocamento do contexto do Renascimento.

A diferença entre a proposta da historiografia de Giulio Carlo Argan e a de Didi-Huberman no que se refere à obra de Fra Angelico pode ser explicada a partir de dois pontos: 1. Argan busca ressituar o valor de consciência da religiosidade de Fra Angelico para produzir uma revisão do papel do artista no contexto do Renascimento (fora de uma leitura classicista ou romântica); 2. Didi-Huberman se utiliza do afresco *Anunciação*, de Fra Angelico, com o objetivo de produzir uma reflexão acerca do discurso da história da arte. No primeiro caso, observa-se um historiador agindo dentro do sistema histórico da arte, buscando redefinir os conceitos e os valores dos artistas e dos objetos artísticos analisados por ele. No segundo, verifica-se uma leitura que problematiza o discurso da história da arte a partir da análise de um único quadro, transformado em prova negativa contra o discurso “hegemônico” e “hiperconsciente” da história da arte. Para se voltar contra esta discursividade hegemônica, autoritária e castradora (os adjetivos pertencem ao filósofo francês), George Didi-Huberman cita o fundo branco inusual da tela de Fra Angelico, que conquista o potencial crítico contra um sistema historiográfico que formula uma visada unívoca sobre o Renascimento.

Didi-Huberman edifica uma ética radical que questiona os limites disciplinares da história da arte, e mostra a vontade patrimonial desta disciplina de constituir-se como um discurso de verdade. No pensamento historiográfico do autor, observa-se um forte elo com o pensamento do filósofo Michel Foucault no que se refere ao rastreamento deste saber humanístico – no qual se vê uma “vontade de saber”, nas palavras de Foucault, ou uma “vontade de certeza”, nas de Didi-Huberman. Há uma breve passagem na qual Didi-Huberman faz uso de um conceito adotada pelo pensador francês.

Não podemos nos contentar em nos reportar à autoridade dos textos – ou à pesquisa das fontes escritas – se quisermos apreender algo da eficácia das imagens: pois esta é feita de empréstimos, é verdade, mas também de interrupções praticadas na ordem do discurso (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 28; grifo nosso).

Sabe-se que o termo “ordem do discurso” utilizado por Didi-Huberman foi retirado da obra homônima de Michel Foucault. A partir deste conceito, o filósofo francês conceitua uma série de interdições que se processam na linguagem dos sujeitos. Interdições que acabam por influenciar o sentido das mensagens como um todo e, principalmente, o modo como os discursos se organizam. Michel Foucault em seu conhecido texto *A ordem do discurso* (1996), conceitua o termo do seguinte modo:

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 1996, p. 8-9).

Tal ordem do discurso teria a função de organizar o caos dos acontecimentos, dando-lhes sentido por meio de prescrições. Deste modo, o autor de *Diante da Imagem* se refere ao fato de Santo Antonino não ter escrito nada sobre o branco da pintura de Angelico, e atribui a ordem do discurso vigente à não atenção a essa experiência estético-religiosa,⁴⁴ que pode ser apreendida como um grande mistério, ou melhor, como um mistério religioso – já que para Didi-Huberman (e curiosamente para Vasari) o pintor produzia os seus quadros em um momento de epifania – que não carecia de ser explicado pela ordem do discurso vigente: os teólogos líderes daquela ordem religiosa.⁴⁵ Era, certamente, uma espécie de “transe” inconsciente cujas prescrições religiosas da época não conseguiam produzir sentido, e sequer entender. Hipótese ousada e interessante a de Didi-Huberman: a falta de categorias para compreender este momento contemplativo e inconsciente não era capaz de alcançar a experiência produzida pelo branco deste afresco.

Esta referência a Michel Foucault na obra de George Didi-Huberman se observa igualmente no modo como o historiador contemporâneo responsabiliza a escrita pela mediação discursiva entre a imagem e o sentido. Escrita como relato de uma experiência estética, mas também como ferramenta da ficção. Tal processo praticado pelos pensadores pós-estruturalistas se move contra certo

⁴⁴ Importante religioso da Ordem Dominicana. Amigo de Fra Angelico.

⁴⁵ Explicaremos a questão do mistério na pintura de Fra Angelico mais à frente.

racionalismo e idealismo observados em pensadores racionalistas e humanistas, como é o caso de Panofsky, Wölfflin,⁴⁶ se quisermos ficar nos exemplos da história da arte. Acerca desta relação entre a imagem e a palavra, Didi-Huberman diz:

Com frequência, quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, vem-nos a irrecusável sensação do paradoxo. O que nos atinge imediatamente e sem desvio traz a marca da perturbação, como uma evidência que fosse obscura, enquanto o que nos parece claro e distinto é, rapidamente o percebemos, senão o resultado do grande desvio – uma mediação, um uso das palavras (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 9).

Na passagem, o autor nos expõe o paradoxo presente na mediação que há entre o olhar e a imagem. Essa mediação se dá por conta de uma operação crítica que transforma o visível em palavras, e as palavras são para o autor as responsáveis pela mediação. Novamente aqui observamos a multiplicação do argumento do pensador francês no que se refere à dúvida que deve ser lançada ao olhar. Desconfiança da representação. A imagem é sempre para Didi-Huberman um processo de perda, de intraduzibilidade.

Agora, podemos entender melhor em que medida as formulações de Didi-Huberman se aproximam das formuladas pelo irracionalismo romântico. A imagem passa a ser um enigma dotado de grande indiscernibilidade, porque ela é construída por um sujeito que, se não chega a ser completamente inconsciente, é no mínimo pouco consciente de suas escolhas. Assim, a definição de imagem de

⁴⁶ Sabemos que a raiz fenomenológica e marxista de Giulio Carlo Argan gera uma inteligibilidade diversa sobre este ponto. Argan pode ser nomeado como idealista, racionalista, mas os termos devem ser submetidos à análise de sua obra que, em nossa visão, parece complexa para ser reduzida a estes termos. Do mesmo modo, o seu exercício de escrita é bem rigoroso. O historiador sabe que a escrita é veículo de uma experiência estética, ou seja, ela constrói uma mediação entre a imagem e o sentido. Todavia, Argan não parece atento ao debate acerca do caráter ficcional da escrita. Sabe que a história da arte se faz por meio do juízo estético e da imaginação. Mas esse juízo estético não confunde o discurso ficcional e o histórico. As pragmáticas discursivas não são tensionadas e nem misturadas. Contudo, um aspecto bem recorrente da vertente pós-estruturalista é a de acentuar a tensão entre os discursos (histórico, científico e literário), marcando o domínio da condição ficcional da discursividade. Ficção sempre compreendida como mentira e falsificação. Entretanto, esta falsificação é vista como uma empreitada antiplatônica, um elogio ao caráter de simulacro da linguagem. Para melhor entendimento desta questão, recomenda-se a leitura de *A lógica do Sentido*, de Gilles Deleuze, e *O controle do Imaginário*, de Luiz Costa Lima. Ambos os pensadores se põem de modo diverso diante desta temática.

George Didi-Huberman está cindida pelo dizível e o visível – consequentemente, vê-se amalgamada ao paradoxo da própria linguagem.⁴⁷

O argumento e a explicação de Didi-Huberman têm grande relevância e sinalizam um problema que deve ser de conhecimento da crítica e da historiografia da arte: a existência de uma lógica paradoxal a se processar entre a imagem e o olhar. Contudo, a radicalização do argumento deixa de lado o fato de que há uma racionalidade que se comunica entre as obras e os artistas, isto é, os objetos de arte possuem um elo de sentido estético que se capta na relação existente entre eles – relação que não chega a ser de causa e efeito, construindo-se, na maioria das vezes, até mesmo por meio de choques e antagonismos.

Didi-Huberman aposta também, perigosamente, no maniqueísmo das rupturas, ou seja, escolhe isoladamente um único afresco de Fra Angelico. Nele, dá acentuado destaque ao fundo branco e produz uma leitura propositadamente indutiva, na qual reforça o caráter não representacional desta profundidade. Faz-se isso porque, apesar de todas as incertezas que devem ser lembradas no que tange à história da arte, tem-se como certo o fato de que o historiador é sobretudo um *fictor*.

4.2.2. A análise do afresco de Angelico

Vejamos, pois, um fragmento de texto no qual George Didi-Huberman explica o afresco de Fra Angelico:

O espaço foi reduzido a um puro lugar de memória. Sua escala (personagens um pouco menores que o modelo “natural”, se podemos pronunciar aqui tal palavra) impede qualquer veleidade de *trompe-l’oeil*, mesmo se o pequeno alpendre representado prolongue de certo modo a arquitetura branca da cela. E, apesar do jogo de ogivas cruzadas no alto, o espaço pintado que se encontra à altura dos olhos não parece oferecer senão um suporte de cal, com seu piso pintado em largas pinceladas e que sobe abruptamente sem os pavimentos construídos por Piero della Francesca ou por Botticelli (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 22).

⁴⁷ No quarto capítulo, apresentaremos a definição de imagem na obra de Giulio Carlo Argan. Ela, assim como a de George Didi-Huberman pressupõem um esvaziamento.

Neste fragmento observam-se alguns aspectos problemáticos do método de George Didi-Huberman de análise. Primeiramente, a insistência na ausência do ilusionismo de um *trompe-l'oeil* no afresco de Fra Angelico. Se tal ilusionismo se caracteriza pelo domínio avançado da perspectiva somado a outras técnicas, não se pode generalizar essa busca em todas as obras dos quatrocentos. Se se está mencionando artistas como Andrea Mantegna, Paolo Uccello, a busca pelo ilusionismo ótico de um *trompe-l'oeil* torna-se mais plausível, pois o uso do *chiaroscuro* na pintura de Uccello e a iluminação mais realista de Mantegna nos encaminham para esta visão dos quatrocentos traçada por Didi-Huberman. Logo, temos de dar a atenção devida ao que se está nomeando como dotado destas características. Para quem, como parece ser o caso do estudioso, pretende retirar o Renascimento de um lugar-comum, esta afirmação sem detalhamento circunscreve o período a uma operação que um olhar mais detalhado nota não proceder.

No capítulo anterior mostramos, a partir de alguns autores, o quanto o espaço perspectivo de Masaccio era, na verdade, anti-ilusionístico, pois não estava em conformidade com a experiência psicofísica da visão do espectador da época. Não era um agente de naturalização do olhar. Tal espaço criava uma espécie de desconforto na visão do observador e exigia uma atenção diferenciada. Não se deve associar de imediato o espaço perspectivo ao ilusionismo ótico proveniente de um *trompe-l'oeil*. Esta associação reduz o problema deste espaço sem captar as devidas mudanças que ocorrem historicamente na construção do olhar do sujeito ocidental. Logo, não há *trompe-l'oeil* no afresco de Fra Angelico por este não ser um valor almejado pelo pintor, assim como por muitos pintores dessa época.

No final da passagem, observa-se outra questão acerca do fragmento, mais precisamente na parte em que o historiador francês menciona a falta de pavimentos neste afresco em comparação com a obra de Botticelli e de Piero della Francesca. O modo ligeiro e pouco analítico com que o autor lança este comentário espanta por não haver qualquer alusão analítica acerca da diferença cronológica entre os pintores (ambos mais moços que Giovanni da Fiesole). Piero é contemporâneo da obra de Angelico, enquanto Botticelli é um pintor do final

dos quatrocentos que, apesar de fazer uso de pavimentos em suas obras (não em todas), não faz uso pacífico e normativo do espaço perspectivo.

O comentário de Didi-Huberman deve se referir à Anunciação de Sandro Botticelli (Ilustração 22), pintada quase cinquenta anos após o afresco de Fra Angelico. De fato, trata-se de uma obra em que o artista faz uso da perspectiva e a demarcação dos pavimentos colabora para o emprego desta técnica. Mas se pensarmos nas obras *O nascimento da Vênus* (Ilustração 23) e *Primavera* (Ilustração 24) do mesmo pintor, constataremos que a obediência a perspectiva linear não é uma regra para Botticelli. Já a *Anunciação* de Piero della Francesca data de 1450 (Ilustração 25) e está na igreja de São Francisco de Assis, em Florença. A pintura está cronologicamente mais próxima da de Angelico. De fato, a presença de quatro espacialidades demarcadas (o alto e o baixo da esquerda e da direita) exhibe um espaço mais complexo do que o criado pelo quadro de Giovanni da Fiesole. Contudo, a luminosidade homogênea de Piero não chega a construir, ao menos para os nossos olhares contemporâneos, o mesmo efeito ilusório que uma obra de Mantegna ou de Uccello. Causa surpresa, portanto, o fato de o comentário de Didi-Huberman não apresentar qualquer relação mais substancial entre as poéticas dos artistas e suas obras.

Há também uma outra consideração a ser feita. Angelico faz uso de pavimentos em suas pinturas, como é o caso do afresco *Madona com o menino* (Ilustração 26), que está no museu São Marco – mesmo local da obra *Anunciação*, analisada por Didi-Huberman. Isto ratifica o quanto não interessa ao estudioso apreender uma lógica interna presente na obra de Fra Angelico. Seu intuito é apenas o de destacar no afresco do pintor italiano a peculiaridade do branco ao fundo da tela e afirmar a propriedade anacrônica da história da arte (como um valor) – uma espécie de máxima de sua ética historiográfica que é válida para todos: o historiador compreende o passado a partir da visão que tem de seu tempo presente. O historiador da arte é, conseqüentemente, aquele capaz de entender a arte do passado a partir do juízo crítico que tem da arte do presente. Neste ponto, Argan e Didi-Huberman se aproximam. A diferença é que esta máxima metateórica é o grande alvo de Didi-Huberman, e seu método ensaístico se põe sempre diante deste problema.

A obra decepcionará também o historiador da arte muito bem informado da profusão estilística que caracteriza em geral as Anunciações dos quatrocentos: de fato, em todas elas há uma abundância de detalhes apócrifos, fantasias ilusionistas, espaços exageradamente complexificados, pinceladas realistas, acessórios cotidianos ou referências cronológicas. Aqui – exceto o tradicional livrinho nos braços da virgem – não há nada disso. Fra Angelico parece simplesmente inapto para uma das qualidades essenciais requeridas pela estética de seu tempo: a *varietà*, que Alberti considerava um paradigma maior para a invenção pictórica de uma história. Nesses tempos de Renascimento em que Masaccio na pintura, e Donatello na escultura reinventavam a psicologia dramática, nosso afresco parece fazer uma pálida figura, com sua *invenzione* muito pobre, muito minimalista (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 22).

Didi-Huberman prossegue no artifício retórico de direcionar sua exegese da obra de Fra Angelico a um insulamento crítico. Não é necessário ser um historiador da arte muito bem informado, como é o caso do personagem retórico criado pelo autor, para duvidar da existência de um quatrocentos como o que está descrito. Certamente, ele está combatendo uma corrente estilística da história da arte que explica os períodos por meio de laços de estilos nos quais a recorrência de procedimentos adotados em uma época passa a ser compreendida como norma. Em direção oposta, pela necessidade de confirmar uma antinormatividade radical do afresco do pintor, o teórico francês acaba por cair no mesmo preconceito, visto que o isolamento da obra funciona mais para ratificar a exceção do que para criar outras relações/iluminações com artistas e trabalhos da época. No século XV, não há apenas afrescos e quadros repletos de fantasias ilusionistas e espaços complexos. Há uma multiplicidade de produções artísticas e de desvios sobre técnicas perspectivas a partir de um mesmo tema, sendo que o próprio Angelico pintou outros trabalhos com o tema da anunciação. Neles, é pouco provável que o pintor tivesse realmente o interesse de produzir a representação de um espaço ilusionista. Antes, como um discípulo de São Tomás, o pintor pretendia discutir um sentido mais amplo da verdade em suas produções, e não enraizar-se numa busca por uma *mimesis* naturalista do olhar.

Noutra *Anunciação* de Angélico, de 1450 (Ilustração 27), notamos semelhanças com o afresco estudado por George Didi-Huberman. Ambas se constroem dentro de um espaço arquitetônico feito por arcos ogivais, o que, de certo modo, faz menção ao gótico. Mas a aproximação com este estilo não pode

ser compreendida como obrigatória, porque há nos dois trabalhos um jogo plástico na representação destes arcos. Na primeira obra, a comentada por Didi-Huberman, vê-se um zigzague entre os arcos que saem da coluna, misturando a forma ogival e semiesférica numa perturbação ótica que desestabiliza o espaço arquitetônico – seguramente, o modelo destes arcos foi retirado dos corredores do convento de São Marcos (Ilustração 28). Na segunda *Anunciação*, a entrada do espaço arquitetônico se dá a ver por meio de arcos românicos no primeiro plano, contrapondo-se a formas ogivais que estão ao fundo, apontando, propositadamente, para a presença de dois estilos arquitetônicos como os que estão misturados na construção da arquitetura onde ocorre a anunciação – mistura que também se observa na obra do convento analisada por Didi-Huberman (Ilustração 21).

A presença arquitetônica da igreja é importante para que se compreenda o seguinte aspecto apresentado por George Didi-Huberman no que tange à representação da *Anunciação* analisada por ele:

Bem rapidamente, nossa curiosidade por detalhes representacionais corre o risco de diminuir e certo mal-estar, certa decepção virão talvez velar, mais uma vez, a clareza dos nossos olhares. Decepção quanto ao legível: de fato, esse afresco se apresenta como uma história contada muito pobre e sumária. Nenhum detalhe em realce, nenhuma particularidade aparente nos dirão jamais como Fra Angelico “via” a cidade de Nazaré – lugar “histórico”, dizem da anunciação – ou situava o encontro do anjo e da virgem. Nada de pitoresco nessa pintura: é a menos tagarela que existe (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 21).

Assim, Didi-Huberman menciona a ausência de representação do lugar histórico da Anunciação bíblica no quadro de Angélico. O fato de as obras de Angelico partirem da arquitetura do convento de São Marco não deve, de modo algum, reduzir a discussão em torno da representação do tema da Anunciação. Entretanto, o procedimento de pintar as figuras dentro do espaço arquitetônico da igreja trata-se de um código que remonta, no mínimo, a Masaccio, se nos lembrarmos da *Trindade* (Ilustração 17), na qual o Cristo em vez de estar no monte do Getsêmani se vê crucificado dentro do espaço arquitetônico da cúpula de Brunelleschi. Sendo assim, o fato de o afresco não representar nenhum detalhe da paisagem de Nazaré (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 21), como nos diz George

Didi-Huberman, não faz dele uma exceção à regra, visto que é sabido que a localização do acontecimento religioso dentro da arquitetura da igreja era uma operação retórica de confirmação da sacralidade do templo religioso. Era o modo de colocar o acontecimento sagrado para além de suas circunstâncias factuais, dotando-o de atemporalidade através de uma operação atualizadora do fato sagrado.

Devemos fazer uma ressalva quanto ao fato de o historiador mencionar a necessidade da poética pictórica da época expressar a variedade das formas, citando até mesmo numa nota de rodapé a passagem de Leon Batista Alberti em seu livro *Da pintura*. Tal sentido de variedade deriva do gótico e do pensamento de São Tomás de Aquino, no qual o mundo é composto pela variedade das coisas, encerrando-se numa substância simples que é Deus. Já analisamos a presença da *varietà* na obra de Gentile da Fabriano, importante pintor do gótico internacional, e consideramos suficiente o modo como Giulio Carlo Argan explica a diferença da *Adoração dos Magos* de Gentile e Masaccio (Ilustração 11), mostrando-nos como a obra do último traz em seu cerne uma ruptura com essa tradição gótica, uma vez que o quadro do discípulo de Masolino explicita, sobremaneira, uma vontade de unidade e não de variedade, como é o caso da poética de Gentile.

A *varietà* a que Didi-Huberman se refere não parece ter este componente metafísico em que o mundo das figuras e das coisas ganha uma autonomia que se digladiava com a espacialidade da perspectiva que almeja transformar tudo em grandeza (distância e profundidade), como Argan nota no gótico internacional. O conceito usado pelo filósofo francês parece se referir mais precisamente a uma espécie de vontade de detalhamento realista das variedades do mundo, um certo pitoresco. Difere, certamente, da complexa arquitetura conceitual provinda da escolástica que Argan explana com maestria na obra de Fra Angelico, captando o tomismo do pintor atrelado a suas pesquisas estéticas, incluindo aí a busca pedagógica dele pela unidade da perspectiva, apesar de atribuir-lhe valor de espacialidade hipotética.⁴⁸

⁴⁸ Esta passagem de Giulio Carlo Argan já foi explicada acima. Há uma diferença entre a posição de Angelico e a defesa moderna de Alberti, mais ligada às mudanças espaciais criadas por Brunelleschi e Masaccio. Contudo, sabe-se da relevância do espaço perspectivo na obra de Fra

O ponto forte do argumento do pensador francês se dá em torno da carnatura de tinta branca no fundo do afresco de Angelico. Neste branco, Didi-Huberman quer chegar ao minimalismo – na verdade, meditar sobre a forma como a obra de Angelico se revela a ele através de uma experiência histórica que o minimalismo oferece ao seu olhar. De fato, nada de novo há neste caminho. Basta lembrarmos que o próprio Roberto Longhi propõe uma revisitação da obra de Piero della Francesca a partir de uma experiência com a pintura de Paul Cézanne.⁴⁹ Mostraremos no próximo capítulo como Argan estabelece uma relação da arte de Sandro Botticelli com a dos pintores expressionistas. Apesar disso, Longhi e Argan seguem rigorosamente na análise das obras apesar da exposição do problema.

A potência do branco explicada pelo filósofo se verifica com maior nitidez quando nos é dito que o afresco está “fixado numa cela” e pintado, propositadamente, “numa contraluz” que sai de uma janela que está ao lado da obra (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 19) (Ilustração 29). Por este caminho mais analítico, conseguimos captar o argumento do teórico, pois a escolha de Angelico em figurar um afresco com extremada brancura numa cela em contraluz amplia a força estética do branco, porque, no momento exato em que o observador se encontrar diante do branco do afresco e da luz que vem de fora da janela, ele experimentará uma luminosidade vigorosa em seu olhar que não pode ser reduzida à representação da Anunciação, mas a disponibilidade da arquitetura como um todo.

Esta disposição espacial do afresco de Fra Angelico, narrada por George Didi-Huberman, nos faz perceber uma capacidade formal e consciente do pintor em operacionalizar um dispositivo ótico para a contemplação do seu afresco. Se a referência à luminosidade minimalista, como no caso das esculturas luminosas e monocromáticas de Donald Judd, por exemplo (Ilustração 30), faz Didi-Huberman captar o jogo estético da obra de Angélico, esta experiência, apesar de se processar em contrapelo (isto é, anacronicamente), não deve obscurecer o fato

Angelico e do seu diálogo com a pintura de Masaccio – diálogo que, por vezes, se dá como dissenso e não de modo consensual (ARGAN, 2011, p. 163).

⁴⁹ No seu livro sobre Piero della Francesca, Roberto Longhi mostra como passou a entender a pintura e a cor na obra deste pintor renascentista a partir da obra de Paul Cézanne (LONGHI *apud* DELLA FRANCESCA, Piero, 2007, p. 85).

de que há uma inteligibilidade entre as obras do pintor, e uma relação ainda representativa da espacialidade sacra do convento nesta Anunciação. No caso específico da construção de Angelico, deve-se afirmar que se ele assim o fez, foi menos por delírios místicos do que por uma pesquisa plástica diante das possibilidades espaciais que o próprio convento lhe oferecia.

Até então tivemos uma postura negativa diante do texto de Didi-Huberman não por negligenciarmos o itinerário do seu argumento, mas por entendermos que o modo como sua retórica se põe diante do discurso da história da arte é demasiado negativo e, por vezes, portador de um maniqueísmo ideológico. Há, certamente, uma leitura ventilada e interessante sobre o afresco de Angelico formalizada pelo filósofo francês. Contudo, o modo como o historiador coloca no mesmo saco de gatos Giorgio Vasari, Erwin Panofsky, Heinrich Wölfflin, Hegel, entre outros, tampouco os separando por suaves contrastes, expõe, a meu ver, certa ambição e arrogância quanto ao seu método.⁵⁰

Espanta do mesmo modo que o tom do autor seja mais cuidadoso ao referir-se ao discurso teológico (São Tomás, Sto. Antonino, Tertuliano etc.), e mais abrupto e ríspido quando apresenta a disciplina da história da arte. Pensando nos ensinamentos de Michel Foucault (referência clara dentro do trabalho de Didi-Huberman), não deixa de haver na construção deste dispositivo retórico do pensador francês uma estratégia para desestabilizar o adversário mais próximo (os historiadores da arte). Para não incorrerem neste mesmo equívoco, iremos apresentar agora o argumento de Didi-Huberman sem insistir na ênfase ao seu jogo retórico de isolar a obra de Fra Angelico de seu contexto, reduzindo, ao mesmo tempo, a interlocução da fortuna crítica da história da arte – muito patrimonialista aos olhos do pensador.

⁵⁰ Didi-Huberman deixa evidente que sua proposta de leitura da obra de Fra Angelico mais do que ter a pretensão de um discurso de especificidade, busca edificar um método de análise fenomenológico diante da imagem criada por Angelico. O que considero problemático é o quanto esta fenomenologia do olhar proposta por Didi-Huberman se ancora numa leitura muito restritiva e negativa da disciplina história da arte (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35). Na sequência da sua construção argumentativa, George Didi-Huberman chega a aproximar o empreendimento biográfico e etnocêntrico de Giorgio Vasari da concepção hegeliana. Ele diz: “Desde Vasari, portanto, a história da arte definiu-se a si mesma como o automovimento de uma *idea* de perfeição [...] – uma *idea* a caminho, rumo à sua total realização” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 60).

4.2.3.

O visível, o invisível e o visual/ o virtual e o sintoma

A partir do branco do afresco da *Anunciação* de Fra Angelico, George Didi-Huberman propõe estabelecer uma fenomenologia crítica do olhar para a obra do pintor religioso do Renascimento. Para o pensador, não é suficiente, como para Giulio Carlo Argan, o perfil que a tradição atribuiu a Angelico, reduzindo a potência de sua obra. Diante da constatação de uma leitura negativa, Didi-Huberman busca seguir um caminho de interpretação desta religiosidade a fim de traçar uma nova proposta de leitura da obra do artista.

Dessa impressão de “malvisto, mal dito”, os historiadores de arte retiraram com frequência um julgamento mitigado quanto à obra em geral e quanto ao próprio artista. Ele é apresentado às vezes como um criador de imagens um pouco sumário ou mesmo *naif* – beato, angélico, no sentido um pouco pejorativo dos termos – de uma iconografia religiosa à qual se consagrava de maneira exclusiva. Ou então, ao contrário, são valorizados o angelismo e a beatitude do pintor: se o visível ou o legível não foram o forte de Fra Angelico, é que lhe interessavam o invisível e o inefável, justamente. Se não há nada entre o anjo e a virgem da sua anunciação, é que nada dava testemunho da inefável e infigurável voz divina à qual, como a virgem, Fra Angelico devia se submeter inteiramente... (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 60).

Conforme nos diz Didi-Huberman, há uma tradição de historiadores da arte que reduz a importância da obra de Fra Angelico por situarem-na numa compreensão dicotômica entre o que está visível e invisível. Trata-se de dois paradigmas de historiadores que, infelizmente, não sendo nominalmente citados por George Didi-Huberman, exigem de Angelico uma visibilidade não pretendida por sua obra, ou elogiam a beatitude do artista por enxergarem em sua obra uma inefável e infigurável voz divina.

Para o pensador, este modo binário de formulação, além de incorrer num equívoco, reduz a experiência paradoxal da obra de Angelico, visto que ela sugere uma visualidade que não pode ser contida por meio de um visível ordinário. O branco da tela é matérico. Ele é uma qualidade da parede que está representada dentro do afresco. Logo, há nele um representável que não se explica através de uma iconografia precisa, indicando uma fissura na própria imagem. Fissura que

para Didi-Huberman vem a ser expressa pela virtualidade que se abre na própria *Anunciação*.

Agora estamos no território da ética do olhar proposta por Didi-Huberman e vale a pena acompanhar como o estudioso francês formula esta leitura a partir da contextualização da religiosidade de Angelico – um dominicano criado na doutrina de São Tomás de Aquino. Esta leitura nos interessa, pois ela, apesar de reinterpretar o estatuto da religiosidade do pintor, formula uma interpretação que abre uma senda diversa da urdida por Giulio Carlo Argan.

Primeiramente, há uma diferença no procedimento fenomenológico dos dois historiadores: Argan constrói o perfil de um pintor teólogo produtivo que passa a sua vida construindo muitas obras e tem a práxis de um evangelista; já Didi-Huberman mostra um religioso entregue à exegese bíblica, vivenciando uma religiosidade contemplativa. É na acentuação desta imagem de um religioso contemplativo que, curiosamente, Didi-Huberman vai se aproximar da construção elaborada por Giorgio Vasari.

A diferença entre os dois historiadores prossegue independentemente de ambos reforçarem a incompletude que o pensamento de São Tomás reivindica para si. Para Argan, esta incompletude – espécie de dúvida quanto às certezas do conhecimento – age na pintura de Fra Angelico desestabilizando o espaço perspectivo brunelleschiano. Para Didi-Huberman, trata-se, sobretudo, de uma atitude mais reflexiva e contemplativa diante do mistério de um Deus absoluto, uma espécie de enigma constante a que a subjetividade de Angelico estaria submetida. Vejamos o modo como Didi-Huberman explica a religiosidade de Fra Angelico por meio das sumas de São Tomás de Aquino:

Ora, o que encontramos nessas “sumas”? Sumas de saber? Não exatamente. Antes, labirintos nos quais o saber se desvia, vira fantasma, nos quais o sistema se torna um grande deslocamento, uma grande proliferação de imagens. A própria teologia não é considerada aí como um saber no sentido como o entendemos hoje, isto é, no sentido como o possuímos. Ela trata de um Outro absoluto e submete-se inteiramente a ele, um Deus que é o único a comandar e a possuir esse saber. Se há saber, ele não é “adquirido” ou apreendido por ninguém – nem mesmo São Tomás em pessoa. É *scientia Dei*, a ciência de Deus, em todos os sentidos do genitivo de (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 29).

O saber pertence a Deus e não pode ser adquirido pelo homem. Para o pensador, o sistema de São Tomás de Aquino não seria um sistema, mas sim um grande deslocamento, uma grande proliferação de imagens. Igualmente, a teologia da época não pode ser vista como um saber como o entendemos hoje, pois a *scientia Dei* pertence unicamente a Deus. O modo ousado como George Didi-Huberman, filósofo de grande erudição, apreende o não saber na teologia de São Tomás, interpreta a arquitetura conceitual do tomismo como um conjunto de deslocamentos. Para Argan, ao contrário, é sim um grande sistema teológico que pressupõe um cume final que é Deus, que tudo conhece, cabendo ao fiel a mediação por meio da razão que o fará abarcar dogmaticamente o saber que só se alcança por meio da fé – apesar de considerar que este não será atingido.

O fato de que este sistema filosófico proponha um ponto de abertura ao desconhecimento do homem não legitima a leitura radical de que haja nele a “suma” de um saber relativo. Antes é uma filosofia moral, e moralizadora, que põe um Deus Absoluto como ponto cego em relação a qualquer questionamento. Nestas sumas, o que há é a constatação moral de que sob o domínio de um Deus Absoluto está assentado todo o saber. Há, portanto, um dogma ao qual a razão do homem está submetida. Certamente, observa-se aí uma ética que limita a ação deste pensamento a qualquer vontade especulativa que queira caminhar em busca de uma outra resposta que não seja a deste Deus – entretanto, do mesmo modo, tal pensamento prevê o papel da razão humana diante desta caminhada.

O prestigiado historiador Étienne Gilson, em seu livro *A filosofia na Idade Média*, explica a filosofia de São Tomás de Aquino do seguinte modo:

O metafísico alcança assim, apenas pela razão, a verdade filosófica oculta sob o nome que Deus mesmo se deu para fazer-se conhecido do homem: *Ego sum qui sum* (ÊXODO, 3, p. 13). Deus é o ato puro de existir, isto é, nem mesmo uma essência qualquer, como o Uno, ou o Bem, ou o Pensamento, a que se abriria, além do mais, a existência; nem mesmo uma certa maneira eminente de existir, como a Eternidade, a imutabilidade ou a necessidade, que seria atribuída a seu ser como característica da realidade divina, mas o próprio existir (*ipsum esse*) colocado em si e sem nenhuma adição, pois que tudo o que se lhe poderia acrescentar limitá-lo-ia, determinando-o. O que se quer dizer é que, em Deus, a essência nos outros seres é nele o próprio ato de existir (GILSON, 2001, p. 661).

Como observamos, a razão cumpre um importante papel nesta metafísica. É por meio dela que o homem irá alcançar “a verdade filosófica oculta sob o nome de Deus”. O fato de haver aí este ponto moral e misterioso a concluir todo o pensamento em nome de um Deus Absoluto não deve reduzir a ação desta razão e nem ampliar o seu estado contemplativo. Trata-se de um sistema filosófico que tem como objetivo direcionar a racionalidade à aceitação desta máxima *Ego sum qui sum* (*eu sou o que sou*). Deus é, como nos mostra Gilson, o próprio ato de existir – uma espécie de paradoxo absoluto. Logo, há um sistema bem demarcado pela filosofia tomista, e não uma série de imagens desviantes. Ocorre que este sistema desemboca numa resposta que é, ao mesmo tempo, fixa e aberta. Fixa porque atinge um ponto unívoco: Deus. Aberta porque não explica o que vem a ser o seu alvo: *Ego sum qui sum*.

De fato, é nesta abertura do verbo encarnado que Didi-Huberman apoia seu argumento de modo a explicar o mistério presente no branco do afresco de Fra Angelico. A torção provocada pela metafísica cristã de construir-se por um Deus absoluto encarnado elabora um paradoxo que é, grosso modo, o mesmo que o autor capta na obra deste pintor religioso. Ele diz:

Se Tertuliano e muitos outros padres da Igreja começam a aceitar o mundo visível, aquele em que o Verbo se dignara encarnar-se e humilhar-se, foi com a condição implícita de fazê-lo sofrer uma perda, um dano sacrificial. Era preciso de certo modo “circuncidar” o mundo visível, poder praticar-lhe uma incisão e colocá-lo em crise, em débito, quase extenuá-lo e sacrificá-lo em parte, a fim de poder, adiante, dar-lhe a chance de um milagre, de um sacramento, de uma transfiguração (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38).

É bem provável que na explicação teológica da encarnação do verbo da metafísica cristã se veja o paradoxo do branco de Angélico, mais do que numa (des)razão do sistema tomista. Nesta metafísica, a imagem passa a ser explicada pela metáfora do Deus encarnado que se humilhou, tornando-se homem mortal. Assim, a imagem antes reprimida pela iconoclastia cristã adquire a potência encarnatória do divino, isto é, de humilhar-se como figura, elevando-se como transfiguração. É por meio desta reinterpretação da imagem sacra, advinda de uma “fenomenologia mais retorcida, mais contraditória, também mais intensa –

mais encarnada”, que George Didi-Huberman propõe sua exegese do quadro de Angelico.⁵¹

O branco de Angelico evidentemente faz parte da economia mimética do seu afresco: ele fornece, diria um filósofo, o atributo accidental desse alpendre representado, aqui branco, e que noutra parte ou mais tarde poderia ser policromo sem perder sua definição de alpendre. Nesse aspecto, pertence claramente ao mundo da representação. Mas a intensidade deste branco extravasa seus limites, desdobra outra coisa, atinge o espectador por outras vias. Chega mesmo a sugerir ao pesquisador de representações que “não há nada” – quando ele representa uma parede tão próxima da parede real, branca como ela, que acaba por apresentar somente sua brancura. Por outro lado, ele não é de modo algum abstrato, oferecendo-se, ao contrário, como a quase tangibilidade do choque, de um face a face visual (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

Como diz o teórico francês, a imagem do branco da tela de Fra Angelico desdobra-se em possibilidades múltiplas de visualidade. Não é possível dizer que “não há nada” porque o branco é uma qualidade da parede representada na tela. Parede fictícia que, pela intensidade da cor, rivaliza com a parede real na qual o afresco se vê pintado. Nesta passagem, Didi-Huberman pretende, sobretudo, demonstrar o quanto a experiência diante do branco da tela de Angelico não pode ser entendida em oposições como visível-invisível, real-abstrato, visto que haveria aí uma espécie de sintoma, que o autor nomeia como “o inconsciente do visível”, fazendo referência clara à terminologia da psicanálise (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38).

O branco é, portanto, um sintoma e uma virtualidade na tela. E por meio de uma genealogia estranha, que traduz a *virtus* de São Tomás de Aquino como virtualidade e acontecimento (essas últimas terminologias claramente associadas a conceitos criados por Gilles Deleuze), George Didi-Huberman interpreta de modo psicanalítico a pintura religiosa de Angelico. Ocorre que o termo *virtus*, virtude, tem uma ligação conceitual, apesar de não etimológica com o termo grego *ἀρετή* (areté), e ambos possuem uma forte raiz metafísica de origem certamente socrática.⁵² Por outro lado, a origem etimológica do latim *virtus* vai se conectar

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38.

⁵² O historiador italiano erudito Giovanni Reale mostra em seu livro *Sofistas, Sócrates e socráticos menores* o quanto o termo grego *ἀρετή* (areté), empregado pelos sofistas e depois especulado por Sócrates, é de fundamental importância para a edificação da metafísica ocidental. Na medida em

com *vir* (homem), dando ao vocábulo o sentido de virtuoso, corajoso e potente.⁵³ Mas ao mostrar a transposição de *virtus* para virtualidade, Didi-Huberman nos dá a ver o fato de a virtude cristã já se apresentar de modo encarnado e, desta forma, sofrendo paradoxalmente de um processo de ser uma metafísica imanente.

Como se vê, o argumento de George Didi-Huberman torna-se mais potente quando não nos detemos no método de análise, mas sim nos ancoramos na fenomenologia criada pelo pensador para compreender o fenômeno pictórico do afresco de Angelico. Tal obra torna-se, conseqüentemente, uma espécie de célula para se refletir conceitualmente sobre a figuração na pintura sacra do cristianismo.

De fato, Didi-Huberman investiga a arte cristã por meio de um instrumental da psicanálise, utilizando categorias como sintoma e inconsciente, provindas desta ciência. Contudo, sobre este uso, o autor diz o seguinte: “o destino dado neste livro à palavra sintoma, em particular, nada terá a ver com qualquer ‘aplicação’ ou resolução clínica” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38). Assim sendo, ele explica como estas categorias acabam por abarcar um significado mais crítico do que clínico, ou seja, elas oferecem a possibilidade de análise à construção da imagem do afresco da *Anunciação* através de categorias que, apesar de anacrônicas (segundo palavras do próprio autor), dão a ver a fissura que se processa no cristianismo assim como na psicanálise .

Didi-Huberman diz: “O anacronismo não é, em história da arte, aquilo do qual devemos absolutamente nos livrar” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 54). Desta forma, na fenomenologia que o autor pretende edificar sobre a obra de Fra Angelico, os termos psicanalíticos são fundamentais por expressarem, de algum modo, novas ordens do discurso que trazem à luz significados que não eram compreensíveis na época, pois eram entendidos como um imenso mistério velado.

que a pergunta sobre o que vem a ser a virtude começa a ocupar os pensamentos do homem, a filosofia acaba por ter de se desenvolver a partir de um viés metafísico, fora da experiência empírica da *physis*, como era comum pela prática especulativa dos pré-socráticos. Logo, refletir sobre o que vem a ser a virtude faz com que Sócrates postule o conceito de uma ‘alma’ singular que não pode ser experimentado pelos sentidos físicos. Porém, esta informação é dada com muito cuidado pelo pensador, uma vez que ele nos apresenta a questão socrática: o fato de que o pai da filosofia não tenha escrito os seus pensamentos, e só tomarmos conhecimento através de textos que ora se misturam às suas ideias, como é o caso dos diálogos de Platão, ora denigrem a sua moral, assim como as peças de Aristófanes (REALE, 2009, p. 100-103).

⁵³ Não achei nenhuma descrição etimológica que trouxesse o significado proposto pelo historiador.

A leitura enfática de George Didi-Huberman de uma única obra de Fra Angélico, somada à sua rejeição radical à discursividade da história da arte (que ele nomeia como um grande bloco discursivo teleológico), impede-o de ver o afresco de Angelico em relação com outras obras do artista e com leituras críticas diversas. Se há certeza no campo da historiografia da Arte, Michel Foucault nos mostra que o mesmo ocorre no discurso psicanalítico.⁵⁴ Talvez a dúvida devesse ser formulada sem a redução do argumento do interlocutor, captando as diferentes leituras que compõem a construção do perfil artístico de Fra Angelico. Ao negligenciar este debate, Didi-Huberman acaba por construir um perfil muito próximo ao de Giorgio Vasari, apesar de sua enorme diferença com a obra deste historiador.

Ao comentar a concepção teológica de São Tomás de Aquino, Étienne Gilson faz uma relação direta com a incapacidade da linguagem humana de expressar a verdade divina. Em suas palavras:

Daí as múltiplas deficiências da linguagem em que nos exprimimos. Esse Deus cuja existência afirmamos não nos deixa penetrar o que ele é. É infinito e nossos espíritos são finitos; portanto, devemos contemplá-lo de tantos pontos de vista exteriores quanto pudermos, sem jamais pretendermos esgotar seu conteúdo (GILSON, 2001, p. 661).

Como Gilson nos diz, Deus é um mistério insondável dentro da doutrina de São Tomás de Aquino. Nisso, Giulio Carlo Argan e George Didi-Huberman concordam. Ambos pressupõem que é a busca por um Deus inalcançável e misterioso que sustenta a lógica interna da arte de Fra Angelico. O que se configura como um diferencial do perfil do personagem histórico apresentado/construído por ambos toca no tema do grau da ação e da contemplação do artista. Para Didi-Huberman, Angelico é um religioso contemplativo, mergulhado no mistério da criação, uma vez que o criador nunca será visto pelo pintor neste plano físico. Para Argan, ele é compreendido como um agente daquela cultura, cujo sentido de sua práxis revela o valor da cristandade doutra para o contexto do Renascimento. Entretanto, Argan consegue

⁵⁴ Michel Foucault em seus ensaios “Sexualidade e Poder” e “Sexualidade e solidão” propõe uma leitura interessante acerca desta questão. Nesses textos, o pensador francês propõe uma arqueologia da psicanálise dentro da discursividade do cristianismo, mostrando as heranças do pensamento psicanalítico vindas da religião cristã.

notar, neste quadro da *Anunciação* de Fra Angelico, uma força contemplativa e calma na cela do mosteiro de São Marcos (Argan, 2011, p. 188-190).



Ilustração 19: ANGELICO. *Deposição (Retábulo de Santa Trinita)*. Têmpera sobre madeira, 176 x 185 cm. Florença, Museu de San Marco

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



Ilustração 20: ANGELICO. *Lamentação Sobre o Cristo Morto*. Têmpera e ouro sobre painel, 109 x 166cm. Florença, Museu de San Marco.

Fonte: Web Gallery of Arts – www.wga.hu <acesso em 14/03/2015>



Ilustração 21: ANGELICO. *Anunciação*. Afresco, 176 x 148 cm. Florença, Museu de San Marco.

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



Ilustração 22: BOTTICELLI, S. Anunciação. Têmpera sobre madeira, 150 x 156 cm. Florença, Galeia dos Uffizi

Fonte: Web Gallery of Arts – www.wga.hu <acesso em 14/03/2015>

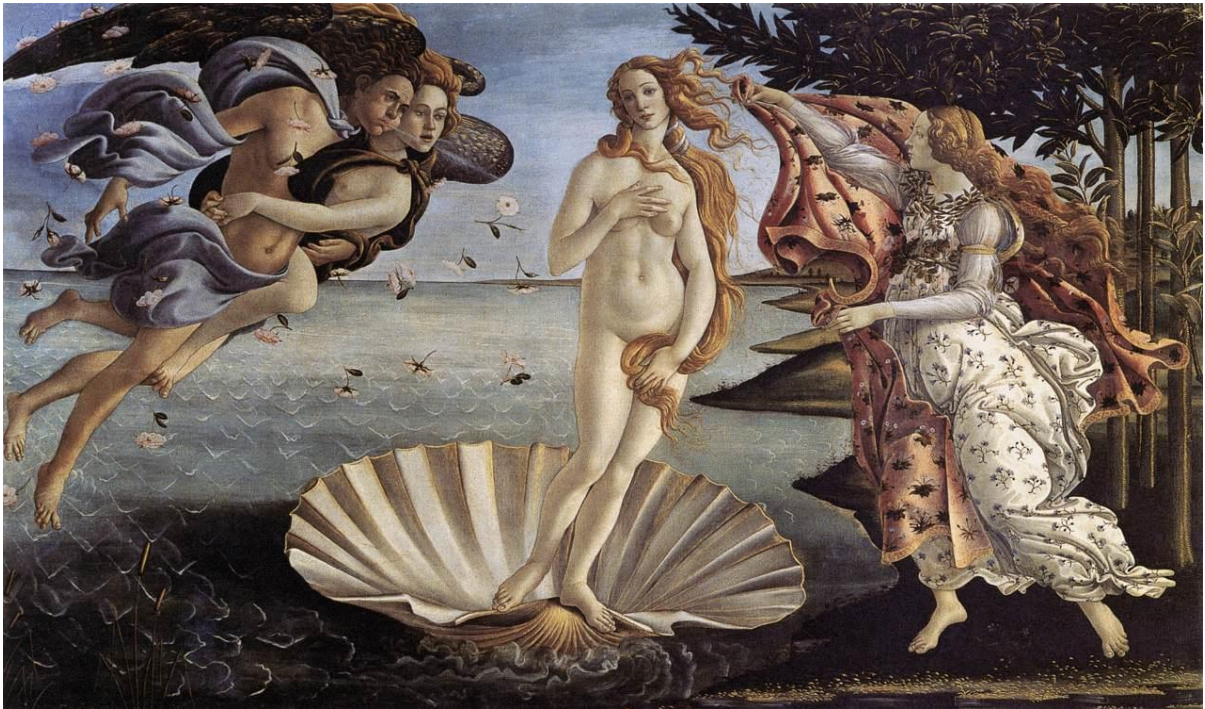


Ilustração 23: BOTTICELLI, S. *Nascimento da Vênus*. Têmpera sobre madeira, 172 x 278 cm; Florença, Galeria dos Uffizi.

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



Ilustração 24: Sandro Botticelli, *Primavera*; têmpera sobre madeira, 203 x 314 cm; Florença, Galeria dos Uffizi

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



Ilustração 25: PIERO DELLA FRANCESCA. *Anunciação*. Afresco, 329 X 193cm. Arezzo, Basílica de São Francisco de Assis.

Fonte: Web Gallery of Arts – www.wga.hu <acesso em 14/03/2015>



Ilustração 26: ANGELICO. Virgem em trono com Menino, anjos, oito santos e crucifixo. Têmpera sobre madeira, 220 x 227 cm. Florença, Museu de San Marco.

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



Ilustração 27: ANGELICO. *Anunciação*. Afresco, 230 x 321 cm. Florença, Museu de San Marco.

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



Ilustração 28: Interior do Convento São Marco. Fotografia.

Fonte: Web Gallery of Arts – www.wga.hu <acesso em 14/03/2015>

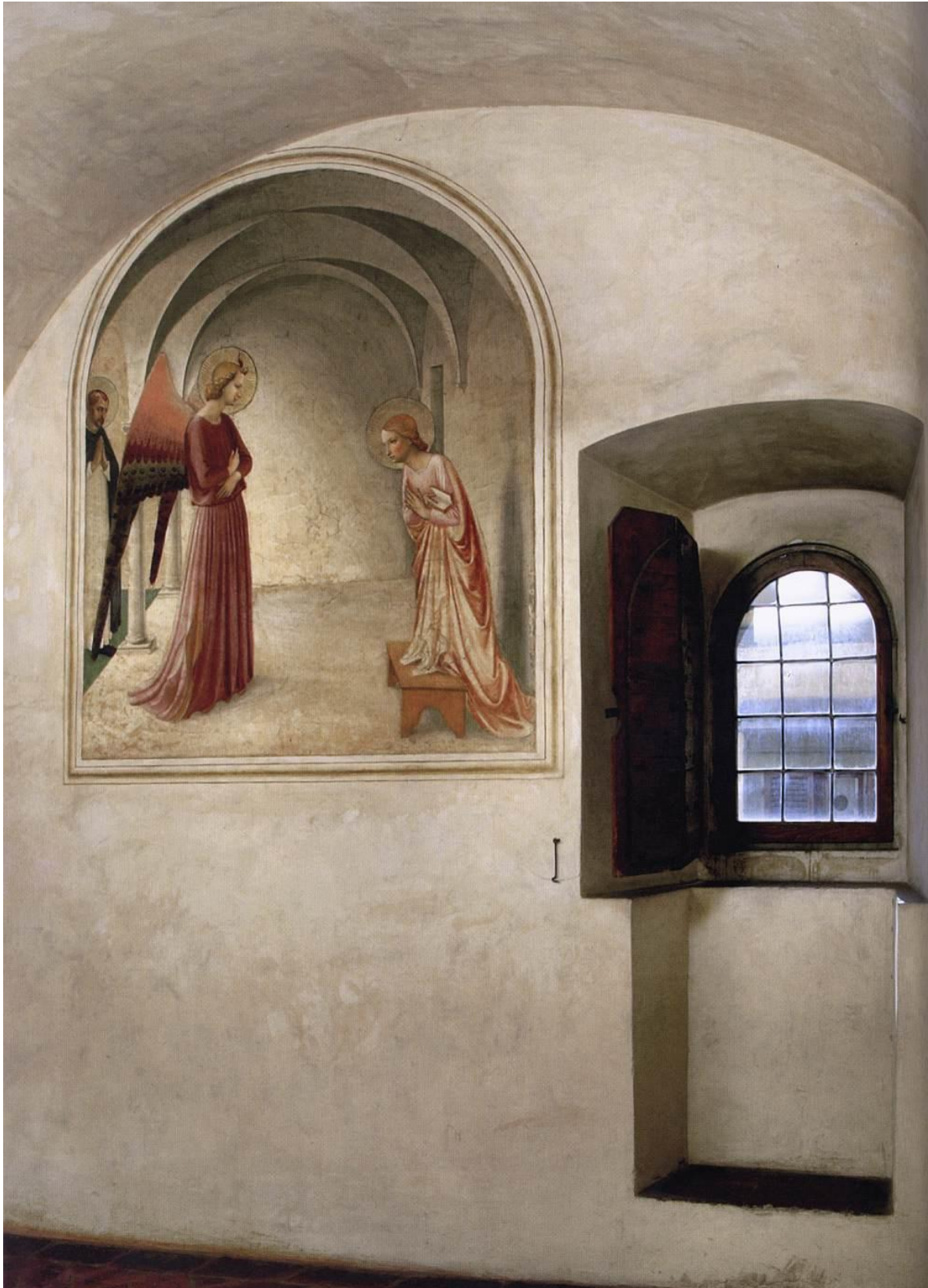


Ilustração 29: Janela ao lado do Afresco de Fra Angelico – Interior do Convento de São Marco. Fotografia.

Fonte: Web Gallery of Arts – www.wga.hu <acesso em 14/03/2015>



Ilustração 30: JUDD, D. Sem Título. 1980. Escultura

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artists/donald-judd-1378> <acesso em 15/03/2015>