

Romain Olivier Valentino¹

A teoria da arte de Francisco de Holanda: entre criação pictórica e pintura criadora

Resumo: Este artigo analisa a teoria sobre a pintura de Francisco de Holanda, conhecido por ser o primeiro caso de uma teoria original da arte de matriz neoplatónica, baseada no conceito de Ideia. Através de uma análise sistemática do tratado sobre pintura intitulado *Da pintura antiga* apresento alguns aspetos centrais da teoria de Holanda, incidindo particularmente na continuidade que o autor estabelece entre o conceito de criação através da ideia, entre o divino, o humano e o mundo visível. Com base no caráter fragmentário dos conhecimentos filosóficos de Holanda, na centralidade da pintura na vida e no pensamento do autor, e numa breve comparação entre o tratado *Da Pintura Antiga* e a obra *De Aetatibus Mundi Imagines*, argumentarei que a obra de Holanda pode ser considerada como filosofia e a sua filosofia pode ser entendida como pintura.

Palavras-chave: Francisco de Holanda, Teoria da Arte, Ideia, Estética, Neoplatonismo, *Da Pintura Antiga*.

Abstract: This paper focuses on Francisco de Holanda's theory of painting, known to be the first case of an original neoplatonic theory of art based on the concept of Idea. Through a close reading of the treatise on painting *Da pintura antiga*, I present some of the key aspects of the theory, focusing on the continuity established, through the concept of creation by the means of the idea, between the divine, the human, and the visible world. Based on both the fragmentary philosophical knowledges that Holanda had, the centrality of painting in the author's life and thought, and on a brief comparison between the treatise and *De Aetatibus Mundi Imagines*, I argue that Holanda's work can be considered as painting understood as philosophy and as philosophy understood as painting.

Keywords: Francisco de Holanda, Theory of Art, Idea, Aesthetics, Neoplatonism, *Da Pintura Antiga*.

Introdução

Francisco de Holanda (1517-1585) é considerado como sendo o primeiro pintor a inserir a filosofia dentro de um tratado sobre pintura,

¹ Estudante Erasmus no Mestrado em Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, Dipartimento di Filosofia, via Festa del Perdono 7, 20122 Milano, Italia - romainolivier.valentino@studenti.unimi.it.

elaborando uma teoria neoplatónica original da arte. Neste artigo, tentaremos defender que o fato de o autor ser em primeiro lugar pintor influi sobre o conteúdo filosófico da teoria, sendo a atividade da pintura a moldura dentro da qual a teoria há de ser lida e compreendida. A filosofia, em Francisco de Holanda, apresenta-se – paradoxalmente, se olharmos para a tradição filosófica e teológica - como ilustração, auxílio e justificação em relação ao objeto verdadeiro da busca teórica e técnica do autor: o que ele chama «ciência do desenho». Não há dúvida que Francisco recebeu muitas influências filosóficas na sua atividade e formação de ‘intelectual’ da corte real portuguesa, completadas e enriquecidas pela viagem italiana (1538-1547) e o encontro com Miguel Ângelo. Essas influências contêm o neoplatonismo de Nicolau de Cusa e de Marsílio Ficino, e outros autores canónicos do período em que Francisco vive, como sejam Santo Agostinho, Plotino e de modo particular para o Pseudo-Dionísio Aeropagita. Também fundamental para a formação de Francisco é a vertente esotérica, mística e hermética tão influente na cultura do *Rinascimento* italiano, através da qual eram relidas muitas posições filosóficas e muitos fenómenos artísticos, constituindo o solo que legitimava a ideia ficiniana de *prisca theologia* e que justificará a análoga *prisca pictura* de Francisco. Porém, não pode considerar-se que Francisco tenha uma verdadeira formação filosófica ou que possuam inteira habilidade para lidar com os instrumentos técnicos e concetuais específicos de uma formação académica, que não era a sua². Esta ausência e a originalidade da maneira como Holanda define o trabalho do pintor, confundindo, através do seu conceito de *ideia*, as barreiras entre filosofia e pintura, nos obrigam a olhar para o *Da Pintura Antigua* como uma obra relativamente única. Procuraremos portanto mostrar que esta obra pode ser encarada como um tratado de pintura entendida como filosofia, ou como um tratado de filosofia entendida como pintura.

² Cf. HOLANDA, Francisco de, *On Antique Painting*, trad. A. Sedgwick Wohl, The Penn State University Press, University Park 2013, p. 57.

1. O contexto histórico-biográfico

A sua atividade artística, Francisco é sustentado economicamente pelo rei de Portugal e recebe os privilégios dum pintor da corte, sem as satisfações no plano artístico com as quais sonha e que desejará ainda mais, uma vez voltado da Roma das grandes comissões de Júlio II, onde um vasto conjunto de artistas do calibre de Miguel Ângelo pelejavam uma guerra feita de frescos majestosos e complexos estatuários monumentais. É com a ambição de viver um ambiente artístico tão ativo e respeitado que Francisco volta para Portugal cheio de ideias e com o sentimento duma missão possível e necessária: dar a Portugal o seu *rinascimento*. Isso significava, num país que ainda tinha corporações e no qual a arte não existia realmente separada da produção artesanal, transformar profundamente a ideia do que era ser um artista. O tratado *Da Pintura Antigua* – começado depois do regresso de Itália em 1541 e terminado em 1548 – é habitado por todas essas vontades e necessidades, e a sua originalidade e audácia está à altura do tamanho da tarefa que Francisco, em admiração do ambiente italiano, via diante de si. Consideradas portanto as diferenças radicais entre o contexto português e o contexto italiano, a tarefa que Francisco se preparava para operar e a abrangência da sua proposta que requeria mudanças a todos os níveis, é difícil imaginar uma independência entre as reivindicações no campo artístico e aquelas no campo da consideração social e cultural da pintura em relação a outras artes e disciplinas. No tratado *Da Pintura Antigua*, a teoria da arte, além de ser inseparável duma certa conceção filosófica, reflete a busca de uma mudança na conceção do papel da pintura nas atividades humanas e reflete as aspirações pessoais de Francisco enquanto artista, em relação à situação portuguesa. Todos os aspetos da batalha que Francisco combateu e, em certa medida perdeu, se organizam em torno da pintura, atividade que o autor tinha elegido desde jovem como espelho mais fiel da sua natureza. Como vamos mostrar, o tratado apresenta-se como o ato de fundação de algo totalmente novo em Portugal: uma arte da pintura entendida como nobre sabedoria.

2. Filosofia e pintura

Vamos portanto tentar olhar para o tratado como uma obra filosófica, tendo em conta a necessidade de não esquecer que a filosofia que entra nele depende do ponto de vista de um pintor que desde sempre relaciona teologia e filosofia com a sua atividade de eleição. Acrescente-se que estamos a falar de uma altura em que, como observa José Stichini Vilela, a «fusão» entre estética e metafísica era comum. Nota ele, de facto, que, no pensamento de Francisco de Holanda,

é no desenvolvimento do exame de problemas ontológicos ou cosmológicos que são abordados múltiplos temas interessando apenas a Estética e que é apenas em função dos primeiros que estes podem ser apreendidos no seu sentido real. Paralelamente, existe toda uma série de problemas metafísicos desenvolvidos a partir de questões estéticas³.

O que queremos sugerir e mostrar é que há razões para considerar a pintura em Francisco de Holanda como o terceiro termo dessa relação.

3. A teoria

A teoria da arte contida no tratado *Da Pintura Antigua* é considerada como sendo a primeira que põe ao centro o conceito de Ideia. O tal conceito aqui referido encontra a sua origem na reelaboração cristã do conceito platónico através da conceção agostiniana das ‘ideias de Deus’ e através do neoplatonismo ficiniano e das suas fontes plotinianas antigas e medievais. As ideias pertencem ao mundo superior perfeito e incorruptível, são inalcançáveis pelo entendimento humano e constituem o objeto último de qualquer tipo de conhecimento. Mas na teoria de Francisco, o conceito de ideia torna-se tão abrangente que confunde níveis ontológicos normalmente distintos. A ideia é o alvo do esforço do pintor. A atividade do pintor, de fato, é só em certa medida comprometida com o trabalho material da realização duma imagem visível, enquanto a parte mais importante é a da elaboração de uma ‘ideia’ que só dá dignidade e valor à obra. Diz Francisco no capítulo XIV:

³ J. S. VILELA, *Francisco de Holanda. Vida, pensamento e obra*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa 1982, p. 56.

Digo que a primeira entrada desta ciência e nobre arte é a *invenção*, ou ordem, ou eleição a que eu chamo *ideia* a qual há-de estar em o pensamento. E sendo a mais nobre parte da pintura, não se vê de fora, nem se faz com a mão, mas somente com a grande fantasia e a imaginação (...)⁴.

E mais à frente:

Quando o vigilante e excelentíssimo pintor quer dar algum princípio e alguma empresa grande, primeiramente na sua imaginação fará uma ideia e há-de conceber na vontade que invenção tenha a tal obra (...) e depois dele nesta meditação ter longamente imaginado, e enjeitado muitas coisas (...) ainda que com nenhuma outra coisa tenha trabalhado senão com o espírito, sem ter posto outra alguma mão na obra, pode-lhe parecer que tem já feito a mor parte dela⁵.

O momento da formação da ideia na imaginação é então fundamental para o pintor e constitui a parte principal do seu trabalho, sendo a realização da obra somente uma consequência lógica e cronológica desse momento. Essa ligação hierárquica é explicitamente afirmada por Francisco quando exorta os artistas a destruir aquelas obras que, mesmo consideradas perfeitas por todos, não refletem fielmente a ideia formada na imaginação⁶. A essencialidade da ideia para a pintura, enfim, é confirmada pelo fato de Francisco deixar claro no terceiro diálogo romano que uma pintura que não se conforma a uma ideia nem sequer pode ser chamada pintura. Já está claro que Francisco chama 'ideia' algo que o artista elabora na imaginação e que não coincide exatamente com as ideias no sentido transcendente sugerido antes. No capítulo XV, intitulado «Da ideia: que coisa é na pintura»⁷, é primeiramente definida como uma *imagem* que o entendimento do artista tem que ver «com olhos interiores em grandíssimo silêncio e segredo». Logo, o verbo *ver* transforma-se no verbo *imaginar*, identificando essa imagem como produzida na imaginação. Francisco explica que as ideias mais nobres chegam ao ponto de não ser imitáveis pela mão de ninguém, nem alcançáveis por algum entendimento. Logo depois, referindo a conceção

⁴ HOLANDA, Francisco de, *Da pintura antiga*, trad. e ed. José da Felicidade de Alves, Livros Horizonte, Lisboa 1984, p. 42.

⁵ *Ibidem*, pp. 42-43.

⁶ *Ibidem*, p. 43.

⁷ *Ibidem*.

agostiniana das ideias de Deus, por analogia com a criação divina, compara as ideias do artista com as do seu «altíssimo mestre», acrescentando que o artista pode elevar-se na elaboração da ideia até chegar a unificar-se com a fonte das primeiras ideias: Deus. O artista situa-se então num nível intermediário entre Deus e o mundo material, segundo a concepção comum do homem como *copula mundi*⁸, capaz de constituir uma ligação entre as duas dimensões. No tratado, o elemento constante dessa ligação, que atravessa as dimensões do divino e do humano até a matéria visível, é a *ideia*. A ideia toma então formas diferentes numa estrutura aproximadamente tripartida que vai se delineando: ideia do entendimento de Deus no nível mais alto; e ideia como imagem no nível propriamente humano, que é o da *imaginação*, que se confunde com o conceito de *desenho* no nível da matéria, sendo este último definido como:

aquela ideia criada no entendimento criado, que imita ou quer imitar as eternas e divinas ciências incriadas, com que o muito poderoso Senhor Deus criou todas as obras que vemos; e compreende todas as obras que têm invenção, ou forma, ou fermosura, ou proporção, ou que a esperam de ter, *assim interiores nas ideias, como exteriores na obra* (itálico nosso); e isto baste quanto ao Desenho⁹.

A possibilidade de designar coisas tão diferentes sob o termo ‘ideia’ encontra o seu fundamento no costume, comum na altura, de efetuar uma leitura sincrética entre tradições diferentes. Um dos textos mais influentes neste sentido no caso de Holanda é o ‘manual’ de Alcino, citado por ele no capítulo XV. Alcino, participando duma tendência sintética que caracterizará as várias fases do neoplatonismo, une o conceito de *idea* de Deus com o de *exemplum* em relação ao mundo sensível, e com o de *essentia*, estabelecendo deste modo uma ligação entre conceitos de tradição visivelmente neoplatónica e outros intrinsecamente colhidos no horizonte conceptual aristotélico¹⁰. A ideia

⁸ Veja-se, sobre a influência da concepção ficiniana de homem *copula mundi*, E. DI STEFANO, «Arte e idea. Francisco de Hollanda e l'estetica del cinquecento», *Aesthetica Preprint. Supplementa*, Centro Internazionale di Studi di Estética (Università delli Studi di Palermo) 12 (2004) 36.

⁹ HOLANDA, Francisco de, *Da ciência do desenho*, trad. e ed. José da Felicidade de Alves, Livros Horizonte, Lisboa, 1985, p. 21.

¹⁰ E. DI STEFANO, «Arte e idea», op. cit., p. 13.

em Holanda de facto junta essas várias características com a peculiaridade de que o ponto de vista do pintor se destaca de uma forma única através da equivalência estabelecida entre ideia e desenho.

4. Ideia como desenho

A importância do conceito e da atividade do desenho em Francisco é sublinhada abundantemente por estudiosos como Elisabetta di Stefano¹¹ e Sylvie Deswarte-Rosa¹². De facto, o autor põe esse elemento na base de todas as atividades criativas visuais como elemento comum. Nas suas palavras:

mais e mores obras pudera fazer de escultura do que sabia fazer na pintura ou iluminação, quando o fazia, porque finalmente algum conhecimento do desenho de que me o imenso Deus fez mercê (que o não negarei), o qual desenho é a cabeça e chave do todas estas obras e de todas as artes neste mundo. E este me ensinou e foi meu capitão para fazer muitas coisas que não aprendi, nem vi fazer nunca (...) ¹³.

O desenho, sendo o elemento conetado com a ideia, dado ao pintor por graça divina numa condição de *furor*, é a verdadeira essência duma obra de arte, a tradução mais direta da ideia formada na imaginação do pintor, constituindo de facto o elemento mais puro da obra que deve ser executado em poucos traços rápidos, para que seja o mais possível conforme à ideia¹⁴. É enfim no desenho que consiste «toda a ciência e a força»¹⁵ da pintura. No que diz respeito ao momento da realização material da pintura há então uma hierarquia entre o elemento formal do

¹¹ «una nozione centrale nella riflessione di Hollanda è quella di “disegno” che assurge a fonte non solo di pittura, scultura e architettura, ma di tutte le arti riconducibili all’immagine, dalla strategia bellica ai progetti di ingegneria civile e militare, dalle mappe geografiche al disegno di insegne, livree, abiti e ornamenti» (*Ibidem*, p. 8).

¹² S. DESWARTE-ROSA, «‘Tudo o que se faz em este mundo é desenhar’: Francisco de Holanda entre théorie et collection», in *El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el Renacimiento*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2004, pp. 247-290.

¹³ HOLANDA, Francisco, *Da pintura antiga*, op. cit., p. 81.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 43-45.

¹⁵ *Ibidem*, p. 44.

desenho e a matéria, entre uma essência que realmente define a obra e dá-lhe *poder* e valor de *ciência*, e os outros elementos que contribuem para a sua criação ou para o seu aperfeiçoamento, mas que não são necessários para a sua definição. Como salienta Di Stefano, a ideia dum desenho capaz de conter e encriptar um elemento espiritual tem várias origens e desenvolveu-se muito na perspetiva de sustentar a ideia duma *prisca theologia* por meio de interpretações esotéricas e alegórico-simbólicas dos hieróglifos e outras formas gráfico-pictóricas¹⁶. Essa potência, atribuída por Francisco aos traços essenciais do desenho que constituem a base sobre a qual se enriquece a obra com elementos secundários como as cores, tinha então muita fortuna, tendo produzido importante material iconográfico.

5. O mundo criado neoplatónico

Para entender o papel da ideia e a continuidade que se estabelece entre o seu estado mais alto e a sua condição mais comprometida com o mundo visível, é necessário considerar a cosmologia implícita no tratado. A obra reflete o modelo cosmológico-metafísico neoplatónico da hierarquia do mundo criado, com diferentes níveis marcados pela presença sempre menor do elemento divino e pela sempre maior corrupção que os níveis mais baixos apresentam. O homem constitui a *copula mundi* e encontra-se numa posição intermédia entre Deus e o absoluto, nada representado pela matéria inanimada. Por isso, o outro elemento típico do neoplatonismo igualmente presente no tratado é o do esforço para olhar para Deus, com o objetivo da re-unificação com o divino. No panorama rico do neoplatonismo, com base nessas características cosmológicas gerais comuns, o problema da natureza de Deus exprime-se numa tensão entre teologias positivas e negativas. Deve-se em particular a Pseudo-Dionísio Aeropagita a posição influente que legitimou em medidas diferentes ambas as estratégias, fundamentando a possibilidade de especular sobre os nomes divinos. A obra do Aeropagita terá uma grande e longa influência em dar forma ao espaço concetual em que se teoriza a relação e a eventual reunificação

¹⁶ E. DI STEFANO, «Arte e idea», op. cit., pp. 35-36.

entre entes criados e princípio criador, nomeadamente pela fortuna da metafísica da luz. Na obra de Francisco, a imagem que melhor define a sua cosmologia recupera essa conceção¹⁷ através de uma reinterpretação do ato de criação, que encara nos termos da cena originária da pintura. O começo e o fim do tratado são emblematicamente dedicados a afirmar a natureza artística da criação divina e a fundamental semelhança que liga o pintor a Deus, mestre de todos os pintores, “a fonte e o fim” de toda a pintura¹⁸. O primeiro capítulo, intitulado “Como Deus foi pintor” coloca desde logo a imagem de Deus pintor, ainda antes da definição de pintura, de que se ocupa o segundo capítulo. A argumentação refere-se ao papel da luz na criação, condição de possibilidade da pintura. Uma vez que o primeiro ato de criação do mundo é efetuado por meio do ato de enunciação do *fiat lux*, Deus pode ser considerado o primeiro pintor.

6. Deus quase pintor

Na sua *Antropologia da imagem*, Hans Belting dedica uma parte à análise duma conceção comum a muitas cosmogonias mítico-religiosas, que ele chama – citando Ernst Topisch – «interpretação tecnomórfica do mundo», segundo a qual Deus criou o mundo à maneira dum artesão ou dum artista. Nesses mitos, «o processo criativo descreve-se como o trabalho de um modelador de figuras», assim como acontece na Bíblia, segundo a qual «Deus formou (*élapsen*, na versão dos Setenta) Adão, o primeiro homem, “a partir do pó da terra” e, em seguida, lhe insuflou o alento da vida». Igualmente, testemunhando da amplitude da difusão dessa conceção, Belting cita o modelo cosmogónico platónico do Timeu como uma das suas variações¹⁹. Da mesma forma, Elisabetta Di Stefano encontra as origens da imagem do deus artista em vários mitos antigos. Mais tarde, a metáfora do demiurgo platónico sobreviveu nas caracterizações cristãs de Deus oleiro ou escultor. Na escolástica, a analogia entre Deus e artista é usada para exemplificar e tornar inteligível o ato da criação, tradição que é retomada no século XV por Nicolau de Cusa com a definição de Deus *quasi pictor*. Mas, como é salientado, entre

¹⁷ E. DI STEFANO, «Arte e idea», op. cit., p. 41.

¹⁸ HOLANDA, Francisco de, *Da pintura antiga*, op. cit., p. 92.

¹⁹ H. BELTING, *Antropologia da imagem. Para uma ciência da imagem*, trad. A. Morão, KKYM+EAUM, Lisboa 2014, pp. 219-221.

a concepção cristã da criação divina *ex nihilo* e a ideia de um demiurgo ordenador da criação a partir do caos, há uma grande diferença e, mesmo quando no *Rinascimento* a analogia se tornou um meio para exaltar o artista com a atribuição de poderes divinos, o hiato entre ação humana e ação divina ficou. Por isso Di Stefano afirma com Curtius que essa analogia nunca foi mais do que uma «metáfora teológica»²⁰. A originalidade de Holanda consiste em retomar e reinterpretar essa metáfora afirmando-a duma maneira que chega a dar-lhe uma consistência singularmente substancial. Ao ler o texto do tratado, é de facto impossível não perceber o tom com o qual a metáfora, que habita e organiza a totalidade da obra, é apresentada. Francisco não fala duma semelhança ou duma analogia, mas afirma a natureza pictórica da criação como um facto «evidentíssimo»²¹. Cada ato de criação dos primeiros sete dias é qualificado como pintura no capítulo de abertura, incluindo obviamente a criação do primeiro homem. Pode-se dizer que, se tradicionalmente a do deus artista costumava ser uma ‘metáfora teológica’, em Francisco a metáfora não é distinta da sua teologia, pelo que a constitui e tem que ser tomada literalmente. Não é a partir da pintura como atividade humana que metaforicamente se chega a definir Deus como pintor, mas é mesmo a partir da natureza de pintor de Deus que Francisco deriva os atributos normativos sobre os quais basear a definição da pintura enquanto atividade dos homens. Há de fato uma relação entre o valor literal da metáfora e a maneira holandiana, fora do habitualmente aceite, de definir a pintura. Como já foi mostrado, e como é sublinhado por José Stichini Vilela²², Francisco afirma que o significado comum de pintura não a define pelo que realmente é: expressão duma ideia formada no entendimento em grande concentração, sendo essa atividade mental o que só define a pintura enquanto tal. Com uma definição tão focada no elemento imaterial e formal, o que impede de tomar a metáfora a sério em outros autores tende a desaparecer: o que a pintura verdadeiramente é para Francisco tem toda a dignidade do divino. A distância entre pintura dos homens e ‘verdadeira pintura’ mede-se precisamente pelo que nela há de diferente da ideia. Isso é reforçado pelas palavras de Di Stefano, que evidencia o fato da boa pintura «ovvero

²⁰ E. DI STEFANO, «Arte e idea», op. cit., p. 39.

²¹ HOLANDA, Francisco de, *Da pintura antiga*, op. cit., p. 19.

²² J. S. VILELA, *Francisco de Holanda*, op. cit., p. 60.

la ‘pintura antica’» ser, mais que uma imitação, «‘un ricordo del [...] dipingere di Dio’, una memoria che sembra riferirsi ad una condizione originaria e perduta di compartecipazione tra uomo e Dio e di diretta contemplazione delle Idee»²³. Deus, portanto, é um pintor, e cria pintando. A natureza dessa criação parece situar-se numa posição intermédia entre criação *ex nihilo* e criação no sentido antigo expresso pelo verbo *poiein* de impor uma forma ao informe, síntese legitimada pela autoridade da argumentação agostiniana a favor da criação *ex nihilo* característica do neoplatonismo da época. Como diz José Stichini Vilela, analisando as imagens do *De Aetatibus Mundi Imagines*, a criação do universo «traduz-se por um dar forma, processo global e unitário em função do qual o aparente sensível e o real se identificam», «uma atividade total de dar forma segundo uma proporção»²⁴.

7. Pintura humana

A imagem do *deus pictor* sofre em Holanda uma translação de ‘metáfora teológica’, a afirmação verdadeira sobre Deus. Isso só pode acontecer em virtude da afirmação segundo a qual a pintura que nós consideramos pintura não é verdadeira pintura. Francisco de facto não está atribuindo a Deus uma atividade dum natureza que está ao alcance direto do nosso entendimento, pelo que redefine a ‘verdadeira pintura’ como uma inexplicável capacidade de animar o inanimado através do ato de dar *forma* pela *ideia*. A capacidade da pintura divina de ser «animante»²⁵ é a única diferença essencial com a pintura humana. Na escala descendente que de Deus se dirige para o mundo material, o homem recebe do seu criador a capacidade de «decidere, inventare, o figurarsi o immaginare quello che non è, perché sia, e venga ad avere essere(...)»²⁶, mas não recebe a faculdade de dar a vida às suas obras como Deus o fez. Pode-se dizer que em Holanda o atributo de *quasi pictor* é mais adequado ao homem do que a Deus, sendo que a diferença e semelhança da qual o termo ‘*quasi*’ testemunha funda-se no facto do homem estar numa relação de imagem e semelhança com o criador. Qual

²³ E. DI STEFANO, «Arte e idea», op. cit., p. 40.

²⁴ J. S. VILELA, *Francisco de Holanda*, op. cit., p. 59.

²⁵ HOLANDA, Francisco de, *Da pintura antiga*, op. cit., p. 20.

²⁶ E. DI STEFANO, «Arte e idea», op. cit., p. 47.

é então, em oposição e analogia com a criação divina, o poder e o significado da arte humana? O processo da pintura, definido pelo momento da elaboração da ideia, encontra o seu valor e o seu poder na relação com esse conteúdo ideal e mais próximo do divino. O objetivo do pintor é duplo. De um lado, as suas obras devem conformar-se o mais perfeitamente possível à ideia, enquanto ela «é a mesma pintura»²⁷. Nessa capacidade de transposição da ideia no desenho está o talento do pintor, que não pode ser ensinado, mas é um dom divino²⁸. Do outro lado, é fundamental que essa ideia seja da mais alta perfeição. Neste sentido toma uma enorme importância um outro tipo de habilidade, que é a de chegar a ver a ideia com os *olhos interiores*. Essa visão diversa da sensível, para a qual a cegueira é uma ajuda mais do que um obstáculo²⁹, é uma forma de união mística³⁰ com Deus que faz do artista um *medium* capaz de traduzir visualmente ideias de caráter divino no estado de *furor*³¹ teorizado por Marsílio Ficino. A pintura, afastando-se do conceito de *ars* para aproximar-se ao de *ingenium*, torna-se um «processo ascético»³² que leva o pintor até ao seu criador (e criador da sua arte), participando do movimento de conversão plotiniana de todos os entes criados³³. É com base nesse processo – que deixa a sua marca no desenho produzido enquanto expressão da ideia objeto da visão interior – que a obra de arte adquire o poder de originar um movimento de «ascensão mística», elevando o espírito a Deus³⁴. O papel da arte no mundo resume-se então a duas funções fundamentais: uma função privada, de união com Deus e na qual se alcança uma sabedoria maximamente elevada, e uma função pública pedagógica de orientação pela adoração de Deus³⁵.

²⁷ HOLANDA, Francisco de, *Da pintura antiga*, op. cit., p. 45.

²⁸ *Ibidem*, p. 30.

²⁹ E. DI STEFANO, «Arte e idea», op. cit., p. 63.

³⁰ *Ibidem*, pp. 105-106.

³¹ *Ibidem*, p. 45.

³² J. S. VILELA, *Francisco de Holanda*, op. cit., p. 62.

³³ E. DI STEFANO, «Arte e idea», op. cit., p. 97.

³⁴ J. S. VILELA, *Francisco de Holanda*, op. cit., p. 61.

³⁵ *Ibidem*, p. 73.

8. Pintura como ciência universal

Pelo curto-circuito que se cria no contexto da metáfora literal de *deus pintor* entre *prisca sapientia* e *prisca pictura*, e por conta da responsabilidade pedagógica do pintor, o valor teológico e o valor técnico da pintura também se confundem. Se a pintura divina é criação do mundo, a pintura humana é especialmente a forma de encontrar e realizar os signos da divindade no mundo sensível para tornar um artefacto material o ponto de partida dum movimento de ascensão da mente. Os seus princípios envolvem então tanto conhecimentos teológicos quanto as maneiras corretas de adequar os atributos visíveis da obra à natureza invisível de Deus, pelo intermediário da peculiar visibilidade interna da *ideia*. Isto é o que pode-se encontrar nos capítulos XXVIII e XXIX do tratado, nos quais a questão da representação do que não pode ter imagem adequada coloca-se na tensão entre a ausência de forma, que caracteriza Deus e as outras entidades invisíveis da hierarquia celeste, e a absoluta necessidade de representações que permitam adorá-las. A condição ontológica que fundamenta a legitimidade dessa representação é mais uma vez a conexão que o homem tem com Deus pelo facto de ter sido criado (pintado) à sua imagem e semelhança³⁶. A correta pintura – como criação que, em virtude da inspiração divina, é regida pela semelhança essencial do homem a Deus – nutre-se de qualquer tipo de conhecimento que aproxima a mente ao conhecimento da divindade dum lado, e doutro lado constitui, pelos seus aspetos místicos, um conhecimento de grande elevação. Essas razões caracterizam a pintura como a sabedoria mais alta em Holanda: a verdadeira pintura, longe de não ter o valor da filosofia, da teologia, e das outras ciências, pressupõe-nas a todas, tornando-se, quando bem exercida, a ciência mais abrangente. Neste sentido se pode considerar, de acordo com Stichini Vilela, que em Holanda a pintura é «ciência universal»; nas palavras de Holanda: «bem estimado tudo o que nesta vida faz, achareis que cada um está, sem ele o saber, pintando este mundo» enquanto a pintura é «fonte principal» de «todos os ofícios e artes», estendendo-se «até no escrever e compor ou historiar»³⁷. A outra

³⁶ HOLANDA, Francisco de, *Da pintura antiga*, op. cit., p. 64.

³⁷ *Idem*, *Diálogos de Roma*, trad. e ed. José da Felicidade Alves, Livros Horizonte, Lisboa 1985, p. 43.

caraterística que se junta para fundamentar essa definição é o fato de o *desenho* estar na base de qualquer obra humana que envolve uma dimensão plástica³⁸, assim que qualquer tipo de construção e produção artística ou não artística encontra os seus princípios no elemento mais essencial à definição da pintura.

9. Teologia, palavra e imagem

Pintar e saber são portanto dois termos estritamente ligados em Holanda, e por certa medida a relação que os liga parece quase reflexiva. De fato, se a pintura é boa só quando tem origem num conhecimento que coincide com a ideia, ela constitui por sua vez a origem dum conhecimento em virtude da forma (*desenho*) que realiza no mundo sensível. Assim, se a filosofia contida no tratado é uma filosofia teológica da pintura como ato fundador da existência, a pintura toma o valor duma reflexão teológica no *De Aetatibus Mundi Imagines*, sendo que a sua autoridade encontra fundamento no caráter ascético e ritual da pintura³⁹. De fato, a teoria holandiana da criação pictórica pode ser encarada como um esforço para eliminar qualquer intermediário entre o *desenho* e a ideia tal como é dada por Deus na mente do pintor. Dessa forma, a pintura bem exercida tem em si, na comunicação direta com a divindade, o próprio fundamento que não precisa de mais legitimações. A cosmologia e a teologia de Holanda estão tanto comprometidas com a imagem da pintura quanto os seus desenhos o estão com a linguagem das fontes filosóficas. De igual modo, assim como os desenhos dão forma sensível ao pensamento, o tratado explica em palavras a natureza da pintura. Diz Stichini Vilela: «Datando dum período que corresponde aproximadamente ao da redação do *Da Pintura Antigua* (os desenhos do *De Aetatibus Mundi Imagines*) são o correspondente plástico da teoria nele contida»⁴⁰, evidenciando uma dupla ligação que seria interessante investigar pelas complexas relações efrásticas e transtextuais que ligam

³⁸ J. S. VILELA, *Francisco de Holanda*, op. cit., p. 67.

³⁹ Veja-se, em que concerne o aspeto ritual, a referência à confissão e à comunhão nas indicações para a correta representação da imagem divina no capítulo XXIX do tratado.

⁴⁰ J. S. VILELA, *Francisco de Holanda*, op. cit., p. 58.

os diferentes níveis: as teses do tratado, o texto da Bíblia que acompanha os desenhos, as palavras inseridas nas imagens, os hipotextos platônicos e herméticos da iconografia. Nesse complexo diálogo, de acordo com a fraqueza das barreiras entre disciplinas que a ideia duma *prisca pictura* moldada sobre a ideia de *prisca sapientia* promovia e favorecia⁴¹, filosofia e pintura não representam em Holanda a ilustração dum conteúdo ou o conteúdo duma ilustração, mas participam de uma mesma tentativa de compreensão e reconstituição duma unidade originária, cujo modelo é o ato divino por excelência do *fiat lux* no qual palavra e desenho estão inextrincavelmente juntos na perfeita harmonia entre entendimento e criação na mente de Deus. A relação aberta entre texto e imagens, paralela à unidade entre fala e desenho que se encontra na criação divina, está bem representada pela primeira ilustração do *De Aetatibus Mundi Imagines* (fig.1), que Sylvie Deswarte-Rosa considera «un exemple unique en son genre d'intégration de la philosophie néo-platonicienne dans la peinture»⁴².

Essa imagem consegue juntar harmonicamente sugestões e referências radicalmente diferentes: as formas geométricas elementares como origem do mundo encontradas no *Timeu*, a referência ao Evangelho de S. João – e por conseguinte a invisibilidade de Deus – através da primeira e última letra do alfabeto grego, o mistério da Trindade representado por três triângulos com base comum no círculo divino, a referência platônica aos quatro elementos, a intervenção de Cristo «palavra e luz» no mundo (o segundo triângulo), a ação animadora da matéria do Espírito Santo (terceiro triângulo)⁴³. Isso leva Deswarte-Rosa a ver realizada nessa imagem a resolução da maior preocupação do neoplatonismo ficiniano: «réconcilier Moïse, l'auteur de la Genèse, et Saint Jean l'Évangéliste, à l'origine du dogme de la Trinité, avec le *divinus Plato*, le *priscus theologus* qui préfigure la révélation du Christ»⁴⁴

⁴¹ Sobre o clima de colaboração entre artes promovido pela ideia duma sabedoria divinamente inspirada que caracteriza o mundo europeu renascentista, veja-se E. DI STEFANO, «Arte e idea», op. cit., p. 50, e o capítulo «Ut pictura poësis?», *ibi*, pp. 77-82.

⁴² S. DESWARTE-ROSA, «L'essence et le sens. Francisco de Holanda», in *Portugal et Flandre. Visions de l'Europe (1550-1680). Catalogue d'exposition Europalia*, Bruxelles 1991, pp. 158-172, p. 166.

⁴³ *Ibidem*, pp. 166-167.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 167.



Fig.1: Deus cria a luz e separa a luz das tenebras.

Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, Biblioteca Digital Hispanica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-173884>, primeira ilustração

Conclusão

Essa última imagem sintetiza de modo paradigmático o que tentamos salientar ao longo do artigo: a teoria da arte de Francisco de Holanda pode ser encarada como uma teoria filosófica, dentro de alguns limites. De um ponto de vista negativo, a formação filosófica restrita, fragmentada e compósita do autor não permite tomar as referências filosóficas muito

mais a sério do que como conotações de conceitos que, não sendo integrados numa visão orgânica, estão só vagamente definidos no âmbito do tratado. De um outro lado, esta vagueza é aumentada pelo facto de as fontes filosóficas pertencerem a um panorama caracterizado pela tendência a tentar uma síntese entre tradições e textos muito diferentes, animada pelo ideal ficiniano da recuperação de uma *prisca sapientia*. Com efeito, a tese holandiana dum *prisca pictura* interpretada, através da centralidade do *desenho* como expressão da ideia divinamente inspirada, como nobre sabedoria, aproxima a figura do pintor à do filósofo. Isso realiza-se através da metáfora literalizada, central para Holanda, de *deus pictor* que, embora esteja documentada numa longa tradição, é reelaborada de maneira original afastando-se daquela. Neste ato de reinterpretação de textos e tradições, Francisco de Holanda toma as liberdades que derivam da falta de grandes pretensões enquanto teórico, da consciência da novidade e originalidade das suas ideias, da presença dum objetivo prático imediato ligado à consideração do seu trabalho por parte da corte real, do carácter só parcial do tratado em relação ao problema em questão, cujo tratamento é completado pelo próprio trabalho pictórico. Todas essas razões não impedem de reconhecer na teoria, não obstante a sua pouca sofisticação, a introdução de algumas ideias fundamentais, entre as quais se destacam, por originalidade e importância, o papel da ideia como *trait d'union* entre homem e divindade, e como elemento específico da criação artística, e a natureza pictórica da criação divina. Porém, as ditas razões levam a acreditar que, olhando para a proposta teórica de Holanda, é fundamental inseri-la dentro do seu contexto genuíno: o de uma maneira de encarar a atividade do pintor, em virtude da sua semelhança com Deus, como busca da sabedoria mais alta, numa colaboração entre pintura e pensamento que reflete a natureza da criação divina. Em conclusão, a *pintura antiga* – e, por extensão, através do *desenho*, toda a arte plástica – «não é outra coisa senão um traslado das perfeições de Deus e uma lembrança do seu pintar»⁴⁵: uma filosofia teológica exercitada em pintura, uma pintura que é intimamente esforço ideal de reconexão com Deus.

⁴⁵ HOLANDA, Francisco de, *Diálogos de Roma*, op. cit., p. 30.

Referências bibliográficas

- DI STEFANO, E., «Arte e idea. Francisco de Hollanda e l'estetica del cinquecento», *Aesthetica Preprint. Supplementa*, Centro Internazionale di Studi di Estética (Università delli Studi di Palermo) 12 (2004) pp. 1-169.
- BELTING, H., *Antropologia da imagem. Para uma ciência da imagem*, trad. A. Morão, KKYM+EAUM, Lisboa, 2014.
- DESWARTE-ROSA, S., «Tudo o que se faz em este mundo é desenhar: Francisco de Holanda entre théorie et collection», in *El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el Renacimiento*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2004.
- «L'essence et le sens. Francisco de Holanda», in *Portugal et Flandre. Visions de l'Europe (1550-1680). Catalogue d'exposition Europalia*, Bruxelles 1991, pp. 158-172.
- HOLANDA, Francisco de, *On Antique Painting*, trad. A. Sedgwick Wohl, The Pennsylvania State University Press, University Park, 2013.
- *Da pintura antiga*, trad. e ed. José da Felicidade de Alves, Livros Horizonte, Lisboa 1984.
- *Da ciência do desenho*, trad. e ed. José da Felicidade de Alves, Livros Horizonte, Lisboa 1985.
- *De aetatibus mundi imagines*, *Biblioteca Digital Hispanica*, URL: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-173884>, primeira ilustração).
- *Diálogos de Roma*, trad. e ed. José da Felicidade Alves, Livros Horizonte, Lisboa 1985.
- VILELA, J. S., *Francisco de Holanda. Vida, pensamento e obra*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa 1982.