

A REFLEXÃO ESTÉTICA EM FRANCISCO DE HOLANDA

ESBOÇO DE UMA METAFÍSICA DA IDEIA

IDALINA MAIA SIDONCHA



A REFLEXÃO ESTÉTICA EM FRANCISCO DE HOLANDA

ESBOÇO DE UMA METAFÍSICA DA IDEIA

IDALINA MAIA SIDONCHA



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades

Unidade de Investigação

Universidade da Beira Interior

Ficha Técnica

Título

A Reflexão Estética em Francisco de Holanda:
Esboço de uma metafísica da ideia

Autora

Idalina Maia Sidoncha

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt

Coleção

Ta Pragmata - Livros de Filosofia Prática

Direção

José António Domingues

Design Gráfico

Cristina Lopes

Imagem de Capa

Parte da imagem de Francisco de Holanda presente num dos medalhões evocativos de personalidades históricas patente no Salão Nobre do Paços do Concelho da cidade de Lisboa

ISBN

978-989-654-532-1 (papel)

978-989-654-534-5 (pdf)

978-989-654-533-8 (epub)

Depósito Legal

450392/18

Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2019

© 2019, Idalina Maia Sidoncha.

© 2019, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



Para a Mónica

Agradecimentos

Este ensaio é uma edição revista e sintetizada da minha dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa para a obtenção do grau de doutor em Filosofia.

Renovo, neste momento, o agradecimento ao Professor Doutor José Esteves Pereira, que nos prestou uma ajuda preciosa na condução do trabalho que ora culmina nesta publicação.

Fica também o agradecimento à Fundação para a Ciência e a Tecnologia e ao FSE pelo imprescindível apoio financeiro que nos foi prestado ao abrigo do III Quadro Comunitário de Apoio.

Por último, é tempo de agradecer ao meu marido Urbano. Tudo quanto possa dizer será sempre muito pouco, dada a atenção, a ajuda, o apoio e incentivo permanentes, muitas vezes com prejuízo pessoal. Fica um puro e sentido bem-haja.

À minha filha Mónica, a quem dedico este trabalho, obrigada por existir.

Índice

Introdução	17
CAPÍTULO I - DA IMITAÇÃO À IDEIA	33
1. Apresentação sumária das variações de sentido do termo <i>imitação</i>	33
2. A Natureza como objecto de imitação.	37
3. De um eventual carácter científico da arte. Imitação e superação da Natureza	38
3.1 Elementos para uma leitura holandiana dos temas da imitação e superação	40
3.2 Imitação e superação da Natureza. O contributo dos mestres da Antiguidade	42
4. Problema da selecção dos modelos: a polémica entre Pietro Bembo e Pico della Mirandola	45
5. O contributo de alguns autores do Renascimento para o tema de <i>imitação</i> e <i>superação</i> da Natureza	46
6. Da imitação à Ideia: o testemunho de Holanda	48
7. "Estado da Arte" da discussão holandiana do tema da <i>imitação</i> e a necessidade de uma auto- <i>mimesis</i>	58
CAPÍTULO II - DA IDEIA COMO DESENHO: CARTOGRAFIA DO PROCESSO CRIATIVO	63
1. Da ideia entendida como imaginação à ideia como essência: expressão de um itinerário de profundidade metafísica	63
2. O Desenho como plataforma comum a todas as Artes	70
3. Da Ideia/Desenho interno ao Desenho externo: o trânsito entre o processo da idealização à fase da materialização	74
4. Do furor divino à ascensão do humano	76
5. A imitação recuperada: Ideia e Criação como imitação do acto divino	79
5.1 Breve genealogia do conceito de criação	79
6. Interpretação holandiana do processo de criação	82
7. A importância do conceito de Luz no quadro mais amplo de uma Metafísica da Ideia	84

8. A Luz como graça divina	85
8.1 Os mestres da antiguidade e a graça divina	88
9. A excepcional natureza do artista	89
9.1. O Artista melancólico	93
10. O Desenho e a divinização da pintura: a censura de Frei Bartolomeu	98
11. A superioridade do desenho relativamente à cor	101
CAPÍTULO III - FRANCISCO DE HOLANDA E A RETORIZAÇÃO	
DA PINTURA	107
1. A retórica e os seus diferentes campos de aplicação	108
2. A retórica e a arte	110
3. A presença da retórica na pintura de Francisco de Holanda	113
4. A pintura como História da Arte	115
5. A finalidade da pintura	123
6. A relação entre a Arte e a Poesia: o Paragone	126
7. A Pintura <i>como</i> e <i>com</i> narrativa	129
8. Associação entre desenhos e inscrições	131
Conclusão	135
Bibliografia	149

Figuras do Álbum das Antiquilhas

Ordem em que as imagens, apodadas de figuras, aparecem no álbum, a mesma que será replicada nas páginas que compõem o trabalho ora dado à estampa.

1r. <i>Portada do álbum.</i>	32
1v. Retrato do Papa Paulo III.	33
2r. Retrato de Miguel Ângelo Buonarroti.	33
2v. Estudos de indumentária feminina I.	56
3r. Estudos de indumentária feminina II.	57
3v. Roma Imperial ou Roma Triunfante.	60
4r. Roma caída de sua grandeza ou Roma desfeita.	61
4v. Título da Cruz de Cristo.	68
5r. Coluna Salomônica no Vaticano.	68
5v. Anfiteatro Romano ou Coliseu dos Flávios.	76
6r. Templo do Panteão de Agripa.	76
6v. Coluna de Trajano.	96
7r. Coluna Antonina de Marco Aurélio.	97
7v. Estátua equestre de Marco Aurélio.	105
8r. Estátua colossal de imperador (cristão?). Em Barletta.	106
8v. Estátua de Cleópatra (Ariadna abandonada).	107
9r. Estátua de Apolo no Belvedere.	108
9v. Grupo escultórico Laocoonte e seus filhos.	109
10r. Estátua de mulher. Urânia Farnese.	109
10/11. Girândola do Castelo de Sant'Ângelo.	115
10v. Dióscuros do Quirinal, Castor.	122
11r. Dióscuros do Quirinal, Polux.	122
11v. Alegoria (Sibila Eritreia de Miguel Ângelo).	122
12r. Alegoria da Caridade.	122
12v. Ninfa caçadora.	125
13r. Hércules e o touro de Creta.	125
13v. Pintura parietal da Domus Aurea de Nero I.	125
14r. Pintura parietal da Domus Aurea de Nero II.	125

14v. Troféus ditos de Caio Mario I.	130
15r. Troféus ditos de Caio Mario II.	130
15v. Máscaras trágicas, no Belvedere I.	130
16r. Máscaras trágicas, no Belvedere II.	130
16v. Dois leões egípcios, estudos de calçado clássico, ou sandálias.	133
17r. Cabeça de leão, busto de Azene ou Minerva, baixo relevo Ícaro e o deus Baco.	134
17v. Cabeça de Marte. Estátua de Eros.	135
18r. Grupo de guerreiro salvando o cadáver de um herói. Pasquim.	136
18v. Arco dos cambistas, dedicado a Septímio Severo.	138
19r. Arco de triunfo de Constantino.	138
19v. Nicchione del Belvedere, de Bramante.	141
20r. Arco de Tito, rotunda do templo.	141
20v. Ruínas de Monte Caballo ou Quirinal.	142
21r. Ordem arquitetônica do tepidário das Termas de Diocleciano.	142
21v. Planta do Templo de Baco.	146
22r. Interior do Templo de Baco.	146
22v. Colunata do Templo de Saturno.	146
23r. Septizonium de Septímio Severo.	146
23v. Vaso colossal de mármore com relevos, em Pisa.	149
24r. Fogão, lareira ou chaminé monumental.	150
24v. Forum Romano.	150
25r. Templo da Paz.	150
25v. Três relevos históricos das gestas de Marco Aurélio.	151
26r. Cabeça de Juno, agrupamento de esculturas no Jardim Cesi.	151
26v. Edícula com Pinna, no Vaticano.	151
27r. Estátua de Marte (ou Ares) vingador.	151
27v. Mosaicos da cúpula do Templo de Baco. "Sepulcro de Baco" em pórfiro, com relevos.	152
28r. Estátua de Mársias suspenso.	152
28v. Estátua de Dafnis, ou Olimpo (duplo estudo); de Vênus Knídia; de menino cavalgando sobre um monstro marinho.	153
29r. Estátua de Mercúrio. Sandálias de Imperador.	153

29v. Boca da verdade, estátua do Spinário.	154
30r. Fragmentos de estátuas colossais de imperadores.	154
30v. Vaso colossal de mármore, em Roma.	154
31r. Vênus Knidia, ao sair do banho.	154
31v. O Elefante Annone, de Rafael.	155
32r. Grotescas das Loggie de Rafael no Vaticano.	155
32v. Fonte de Villa Médicis, ou Villa Madama.	155
33r. Dois cavaleiros romanos.	155
33v. Gruta, ou fonte, da ninfa Egéria.	157
34r. Gruta, ou fonte, monumental. Sem nome.	157
34v. Gruta, ou túnel, de Posílopo, junto de Nápoles.	157
35r. Basílica de Santo Antônio, em Pádua.	157
35v. Três desenhos das Muralhas de Ferrara.	158
36r. Terracina (Pisco Montano). Via Appia.	158
36v. Desenhos das fortificações da cidade de Pesaro.	159
37r. Fortaleza de Nice. Porto de Villa Franca de Nice.	159
37v. Fortaleza da cidade de Sarzana, perto de Gênova.	161
38r. Fortificações de Gaeta.	161
38v. Castelo de Spoleto (La Rocca).	162
39r. Fortaleza de Cívita-Castellana.	162
39v. Torre do relógio, em Veneza.	163
40r. O duque Pietro Lando.	163
40v. Estátua equestre do Colleone, em Veneza.	163
41r. O arsenal de Veneza.	163
41v. O canal do rio Timavo.	164
42r. Fortificações de São Sebastião em Guipúscoa. Fuenterrabia.	164
42/43. A loggeta de Veneza.	165
42v. Castelos do milanesado, moinhos de Toulouse.	165
43r. Os cavalos de São Marcos, em Veneza, porta de São Marcos.	165
43/44. A cascata de Tívoli. Templo romano e a sibila Tiburtina.	167
43v. Fortaleza de Salssas e Vista de Orvieto.	168
44r. O poço de São Patrício, em Orvieto.	168
44v. Da Quintã de Pesaro (duas vistas).	168

45r. Fortaleza de San Telmo, em Nápoles.	168
45/46. Reconstituição do Mausoléu de Artemísia.	171
45v. Templo dos Dióscuros em Nápoles.	172
46r. Porta (ou janela) de ordem dórica.	172
46v. Uma porta (ou janela) de ordem jônica.	173
47r. Porta (ou janela) jônica em Gênova.	173
47/48. Teto da sala dourada da Domus Aurea de Nero.	176
47v. Porta rústica-coríntia de fortaleza.	179
48r. Arco de Trajano em Ancona.	179
48v. Relicário da cabeça de Santa Maria Madalena.	180
49r. Passagem do Mont Cenis, nos Alpes.	180
49v. A fonte de Valclusa, na Provença.	181
50r. Escultura do rio Nilo, no Vaticano.	181
50v. Um duelo público em Moncalieri (Piemonte).	182
51r. Pisa.	182
51v. Capela da Santa Casa de Loreto.	184
52r. A cidade de Loreto (vista geral).	184
52v. Golfo de Pozzuoli, Campos Flégreos.	185
53r. O novo vulcão de Montenuovo em 1540.	185
53v. Fortaleza de Castel Nuovo, em Nápoles.	187
54r. Uma galeria do Palácio Valle Caprânica, em Roma.	187
54v. O anfiteatro de Nîmes.	188

Introdução

Este trabalho ocupar-se-á do estudo de Francisco de Holanda, um dos mais ilustres humanistas portugueses do século XVI, onde pontificavam outras figuras de proa como João de Barros, Damião Góis, André de Resende e Francisco Sá de Miranda. Esta consideração meramente preliminar significa, e implica, de um ponto de vista estritamente metodológico, que a nossa primeira tarefa deverá ser a de integrar o trabalho de Holanda no quadro mais amplo do Humanismo renascentista, não evidentemente movidos pelo propósito de surpreender aí qualquer nexo de causalidade que explique o primeiro como mera causa do segundo, mas como estratégia concitada pelo objectivo de oferecer ao leitor um quadro mais amplo das influências e, destarte, das motivações do autor, que nos permita compreender derradeiramente o lugar histórico que Holanda pode legitimamente reclamar como seu. Isto significa, outrossim, que esta Introdução pretende constituir-se, efectivamente, como secção primeira, não apenas porque segue uma estrita ordem sequencial ainda totalmente exaurida da perspectiva modal da necessidade, mas porque queremos que ela seja efectivamente primeira numa ordem mais funda como é a ordem genética das razões, coligindo conhecimentos anteriores, identificando posições firmemente estabelecidas e sugerindo influências que nos ajudarão a melhor compreender a própria génese dos temas matriciais que ocuparão Holanda – e dos quais também nos ocuparemos aqui, como a questão candente da origem da pintura.

Na concreção plena deste plano que definimos *supra*, perguntaremos, pois, que é o Renascimento. O Renascimento, diríamos numa espécie de definição preliminar que se faz pela *negativa*, é, a todos os títulos,

um conceito suficientemente amplo para permitir que se encontre uma designação unívoca capaz de exprimir toda a diversidade que precisamente marca indelevelmente o período renascentista¹. Essa diversidade, pese embora a aparência imediata de contradição – principalmente se nos movemos estritamente no quadro de um pensamento objectivo que vê na *unidade* a condição indeclinável da coerência e do rigor de um pensamento, e que pelas mesmas razões vê na *diferença* e na profusão uma espécie de patologia que deve ser combatida a todo o custo – deve, todavia, ser encarada como um capital importante do Renascimento, isto é, como factor de distinção que merece ser enfaticamente sublinhado, e não tanto como uma debilidade estrutural que o fragiliza². É, pois, à luz desta perspectiva que devemos enquadrar a diversidade de posições que coexistem no período renascentista, a que se associará um certo revivalismo do platonismo (em autores como Nicolau de Cusa, Marsílio Ficino e Pico) do próprio aristotelismo (como sucederá com Pietro Pomponazzi ou Zabarella), o que não obsta a que também se possa surpreender alguns importantes traços de continuidade com a Idade Média³. Sem atendermos a estas diversas influências dificilmente

1. A respeito desta dificuldade em definir o Renascimento em termos simples, diz William Wallace: “The diversity of sources from which it sprang [...] argue against its ever having been a monolithic system of thought [...], hardly capable of being characterised in simple terms.” William WALLACE, “Traditional Natural Philosophy”, in *The Cambridge History of Renaissance philosophy*, Cambridge University Press, p.201. Embora Wallace se estivesse a referir concretamente à filosofia natural do Renascimento, julgamos que esta descrição se ajusta bem ao conjunto de todo o movimento renascentista. Também Paul O. Kristeller se refere à complexidade deste termo “Renascimento”: “O termo Renascimento foi causa de muitas discussões e controvérsias, e tem sido definido de modos muito variados.” Sem pretender participar neste complexo debate, Kristeller não deixará de referir que para si o termo Renascimento significa aquele período da história ocidental que vai desde 1300 ou 1350 a 1650. Entretanto, ao reflectir sobre os motivos que estão na origem da supra-referida controvérsia em torno do significado deste conceito de Renascimento, o autor dirá: “The controversies concerning the meaning of this period in Western history are partly due to national, religious, and professional ideals and preferences that have influenced the judgment of historians, and partly to the great complexity and diversity that belongs to the period itself and which will necessarily be reflected in the accounts of modern historians, depending upon those aspects which they choose to emphasize.” Paul Oskar KRISTELLER, *Renaissance Thought and its Sources*, edited by Michael Mooney, Columbia University Press, New York, 1979, p.106 Mas há ainda outros factores que, segundo Kristeller, permitem compreender melhor a razão de ser da diversidade que caracteriza este período: “Even within the same time and geographical area, different subjects and professions do not present a homogeneous picture. We do not find, and we cannot expect to find a parallel development in political and economic history, in theology, philosophy, and the sciences, in literature and the arts. In the Renaissance, just as in our own time or at any other time, we must be prepared to encounter a number of crosscurrents and conflicting currents even within the same place and time and subject matter.” Paul Oskar KRISTELLER, *Ibidem*, p. 107.

2. Para um estudo mais pormenorizado acerca do Renascimento veja-se o nosso trabalho intitulado *O Problema do Conhecimento em Francisco Sanches*, IN-CM, Lisboa, 2013.

3. Até porque não é só o Renascimento que é palco das grandes convulsões. A própria Idade Média (principalmente na fase tardia do período medieval) assistiu igualmente a um período de grandes transformações, muitas das quais terão continuidade no Renascimento. Referindo-se precisamente a esta evolução porventura tão complexa quanto aquela que marcou o Renascimento, escreve Kristeller:

compreenderemos a coexistência de perspectivas múltiplas que tantas vezes parecem inconciliáveis.

Esse exercício tem para nós um valor meramente operatório e instrumental, que permite guiar o leitor no quadro sempre complexo das referências histórico-filosóficas que se põem, de certa forma, como o fundamento de determinação sobre o qual Holanda gizará parte substancial de uma perspectiva teórica que se consubstanciará na feitura de uma reflexão estética, mesmo se ela emerge, como é nosso entendimento, a montante do seu próprio baptismo.⁴ Destarte, o exercício que preconizamos nesta secção introdutória quer ser testemunho não tanto de uma inflexão de fundo para temas secundários ou distantes, mas quer ser antes uma espécie de propedêutica para conceitos e categorias fundamentais no contexto mais amplo de uma teoria da arte (como as de *natureza*, *imitatio*, *selectio* ou *disegno*) o que é naturalmente um objectivo intermédio da maior importância para a prossecução plena dos objectivos globais a que nos propomos.

Quando nos questionamos acerca dos acontecimentos que mais contribuíram para a riqueza e diversidade que define o período renascentista, o movimento humanista tem claramente um lugar de relevo. “O humanismo foi um dos traços mais difusos do Renascimento, e afectou de forma mais ou menos profunda todos os aspectos da cultura da época incluindo o seu pensamento e filosofia”⁵. Este termo recuperado de um termo mais antigo,

“Moreover, differences, for example, between the period of the barbaric invasions, the Carolingian age, and the twelfth or thirteenth century may seem even greater than those between the fourteenth and sixteenth centuries; and in the thirteenth century, after the rise of the universities, the specialization of learning and the diverse development of different sectors of civilization was as great, or nearly as great, as during the Renaissance.” Paul Oskar KRISTELLER, *Ibidem*, p.107.

4. Acompanhamos, neste ponto, a leitura de Carole Talon-Hugon, expandida em *A Estética – História e Teorias*: “De facto, o termo «estética» não aparece senão no século XVIII, pela pena de Baumgarten que, primeiro, propõe o substantivo em latim (*aesthetica*) nas suas *Meditações Filosóficas* (1735) e depois em alemão (*die Aesthetik*), no seu *Aesthetica*, em 1750. Mas a invenção do nome não significa necessariamente a invenção da disciplina. [...] Portanto, Baumgarten só inventa a palavra. Apesar disso, quanto tempo o nascimento precede o baptismo? Meio século ou dois mil anos? Se se considera que o aparecimento da estética não coincide com a sua denominação, porque não fazer remontar este nascimento ao nascimento da filosofia [...]?” Carole TALON-HUGON, *A Estética – História e Teorias*, trad. portuguesa de António Maia da Rocha, Ed. Texto & e Gráfica, Lisboa, 2009, p.9. Isto significa, pois, que podemos falar *de jure* de uma Estética ou de uma reflexão genuinamente estética em Francisco de Holanda, mesmo quando essa classificação se faz no quadro daquilo a que a autora chama de “denominação retrospectiva” (*Vide Ibidem*).

5. “Humanism was one of the most pervasive though traits of the Renaissance, and it affected more or less deeply all aspects of the culture of the time including its thought and philosophy”. Paul Oskar KRISTELLER, “Humanism”, in *The Cambridge History of Renaissance philosophy*, Cambridge Univer-

o de *studia humanitatis*, utilizado por autores tão longínquos como Cícero para definir um programa orientado para uma educação eminentemente literária, manterá esse cunho de programa intelectual e literário pelo menos até ao século XV.

O humanismo para além da importância cedida às questões de linguagem, teve como preocupação fundamental traduzir para latim textos clássicos até então desconhecidos: “O profundo interesse na literatura clássica e na história que era comum a todos os humanistas não se exprimia apenas nas suas actividades enquanto copistas e editores. Antes que um texto possa ser copiado ou editado, era necessário localizá-lo ou descobri-lo [...] A procura de velhos manuscritos dos clássicos Latinos por toda a Europa era uma das preocupações preferidas de muitos destacados humanistas [...]. Eles [...] encontraram não apenas manuscritos de conhecidos escritores clássicos mais velhos, melhores ou mais completos, mas descobriram ainda escritos que não eram bem conhecidos ou lidos durante os séculos medievais precedentes”⁶. Como tive oportunidade de explicar mais demoradamente num outro trabalho a que antes se fez menção⁷, a par destas importantes actividades de filologistas, de copistas e editores, os humanistas produziram também um vastíssimo corpo de comentários sobre autores latinos, que decorria da sua actividade enquanto pedagogos e educadores⁸. A importância da sua actividade de tradutores deve igualmente ser realçada. Com a tradução para latim de quase toda a literatura grega então conhecida⁹, os humanistas per-

sity Press, p.113.

6. “The deep interest in classical literature and history which was common to all humanists was not only expressed in their activity as copyists and editors. Before a text could be copied or edited, it had to be located or discovered [...] The search for old manuscripts of the Latin classics all over Europe was a favourite concern of many leading humanists; [...] They [...] found not only older, better, or more complete manuscripts of known classical writers, but also discovered additional authors or writings that had not been well known or read during the preceding medieval centuries.” *Ibidem*, p.119.

7. Vide nossa nota de rodapé nº2.

8. Kristeller admite que para a produção desse conjunto literário tenham também contribuído os gramáticos medievais, embora esteja por apurar a exacta proporção dessa contribuição e sua importância, mas não há dúvidas que ela assinala mais um elo de ligação entre Idade Média e humanismo renascentista. Além disso, refere Kristeller, no Oriente Bizantino, no decurso dos séculos medievais, há registos de que também se estudaram os clássicos gregos, que de certa forma terão influenciado os humanistas, (que como se sabe, introduziram o estudo do grego nas universidades) embora seja igualmente difícil avaliar com precisão o alcance dessa influência. Em todo o caso, fica assinalado outro ponto de intersecção entre Idade Média e Renascimento. Cf. Paul Oskar KRISTELLER, “Humanism”, in *The Cambridge History of Renaissance philosophy*, Cambridge University Press.

9. “During the fifteenth and sixteenth centuries, the humanists translated into Latin practically all classical Greek authors then available, some of them more than once, and many for the first time, as

mitiram que se generalizasse o conhecimento dessas obras, permitindo definir novas metas e rasgar novos horizontes.

A par da valorização das questões de linguagem começa a configurar-se uma cisão entre disciplinas literárias (gramática, retórica) e filosofia. De um modo sucinto, pode dizer-se que essa oposição ganhará contornos mais concretos justamente face à insistência dos humanistas do século XV em, diríamos, “absolutizar” a retórica – com profundo e decisivo impacto na compreensão das artes, mormente da pintura – em detrimento justamente da filosofia. Do lado oposto poderá surpreender-se, principalmente a partir do século XVI, a reacção daqueles que criticarão o ideal ciceroniano de eloquência que preside à tal tentativa de absolutização da retórica, numa reacção que constitui precisamente uma das manifestações mais comuns do platonismo renascentista, que oferecia não apenas uma alternativa à escolástica, severamente criticada neste período, mas que continha ainda um manancial de argumentos contrários às pretensões da retórica, que em certos pontos serão reeditados pelos humanistas a partir do século XVI¹⁰.

well as making new translations of those texts that had been available in medieval Latin translations. These translations introduced for the first time practically all of Greek poetry, oratory and historiography as well as sizeable proportion of Greek writings on mathematics, geography, medicine and botany, and also Greek patristic literature”. *Ibidem*, p.120.

10. Pode, porém, dizer-se que, em sentido lato, “o interesse dos humanistas pela retórica e o empenho posto por eles na sua restauração devem ser apreciados como fazendo parte do projecto de realização do ideal ciceroniano da sabedoria eloquente e elegante ou da eloquência sábia e prudente. [...] Desde Petrarca e Saluti, muitos humanistas insistiram na necessidade dos *studia humanitatis*, não só para o exercício de novas funções civis, como também para o cultivo das ciências e da própria filosofia. A ignorância das letras – sobretudo da gramática e da retórica – impedia, segundo eles, o acesso a um verdadeiro saber”. (Cf. Leonel Ribeiro dos SANTOS, “Viragem para a Retórica e Conflito entre Filosofia e Retórica no Pensamento dos Séculos XV e XVI”, in *Philosophica*, n.ºs 17/18, Novembro de 2001, p.183). Também Paul Kristeller assinala esta exaltação do valor da retórica e da ideia de que o saber é inseparável da eloquência: “More important was the claim advanced by most humanists that the pursuit of eloquence (eloquentia) was a major task for the educated scholar and writer and that it was inseparable from the pursuit of wisdom (sapientia). This meant that philosophy should always be combined with rhetoric, an ideal for which Cicero served as a teacher and an example. In the name of this ideal, many humanists beginning with Petrarch criticised scholastic philosophy.” (Paul Oskar KRISTELLER, “Humanism”, in *The Cambridge History of Renaissance philosophy*, Cambridge University Press, 1988, pp.122,123).

Um dos autores que assumiu plenamente este ideal ciceroniano foi Lorenzo Valla. Humanista romano da primeira metade do século XV, Valla bateu-se pela restauração da língua latina, que via de resto como condição para as ciências e filosofia. Mais do que isso, Valla destacou-se ainda “[...] pela defesa do primado da eloquência relativamente à filosofia e a todas as ciências.” (Leonel Ribeiro dos SANTOS, *IBIDEM*, p.184). Ainda a respeito de Valla, e da importância que confere à Linguagem para a própria construção de doutrinas filosóficas, diz Kristeller: “Many [humanists] tended to subordinate philosophy to rhetoric, and at least one leading humanist, Lorenzo Valla, came close to replacing philosophy with rhetoric, or at least with a kind of philosophy which he chose to call rhetoric” (Paul Oskar KRISTELLER, *IBIDEM*, p.123).

Terá sido pois em nome da defesa deste ideal de *saber eloquente* que se criticou a filosofia escolástica: “Valla acusa os dialécticos e metafísicos de ignorarem a linguagem e de descuidarem a expressão e

Entretanto, seria precisamente esta importância atribuída às questões de linguagem, por um lado, e à recuperação dos clássicos, por outro, que estariam na base da crítica humanista à escolástica: a pouca relevância conferida às questões de eloquência e o desconhecimento dos grandes modelos clássicos serão dois dos principais argumentos que serão apontados pelo humanismo renascentista contra a escolástica e os filósofos escolásticos. Porém, a linha divisória entre Idade Média e Humanismo renascentista que aqui se parece ter estabelecido deve ser de alguma forma relativizada.

Outro contributo importante do humanismo para o enriquecimento da própria época renascentista terá sido a importância concedida ao homem, o destaque da sua centralidade e o lugar privilegiado que ocupa no universo,

sustenta que a maior parte dos erros lógicos são erros de linguagem e deficiências de expressão, mais facilmente detectáveis e corrigíveis pela análise gramatical e linguística do que pela aplicação das regras silogísticas.” (Leonel Ribeiro dos SANTOS, *IBIDEM*, p.184). Estariam no entanto os humanistas como Valla a criticar a filosofia escolástica apenas face ao seu evidente atropelo pelo ideal de eloquência que protagonizavam, ou será que para além deste aspecto sem dúvida importante a crítica humanista tem ainda influência? Segundo Popkin, “Valla, Agricola, Vives and Ramus were not just insulting the logicians, or pointing out their ignorance of classical literature or the barbarousness of their Latin expression. Much more they were offering a technical analysis of what is involved in scholastic reasoning, why it is not a method of discovering new knowledge and what should replace it” (Richard H. POPKIN, “Theories of knowledge” in *The Cambridge History of Renaissance philosophy*, Cambridge University Press, 1988, p.682). Isto significa que a actividade eminentemente literária dos humanistas não se esgota em si mesma, mas que pelo contrário pretende lançar a base para a assunção de novos valores. O pensamento de Valla encontrará não apenas repercussão, mas mais do que isso a sua expressão última no século XVI através de Mário Nizólio. Trata-se de um desenvolvimento curioso, tendo em conta que este autor havia tido conhecimento dos trabalhos desenvolvidos por Rudolfo Agricola, na segunda metade do século XV, e de Pedro Ramo, durante o século XVI. Nas antípodas da posição de Valla, Agricola e Ramo são dois dos principais autores que preconizam o recuo da retórica em benefício de novas dialécticas emergentes (para Agricola a sua dialéctica era perspectivada no sentido da “correção de Aristóteles e como um desenvolvimento mais coerente da lógica do Estagirita”, enquanto que Ramo, mais empreendeu “um programa agressivo de crítica sistemática que tem por objectivo a destituição dos grandes vultos que constituíam a referência quer do pensamento dialéctico quer do pensamento retórico, atingindo, sucessiva e complexivamente, Aristóteles, Quintiliano.” (Cf. Leonel Ribeiro dos SANTOS, *IBIDEM*, p.222) Como se processa, nestes autores, a desqualificação da retórica? “[...] ao transferirem para a [nova] dialéctica as funções retóricas da invenção e da disposição (a *tópica* e o *método*), tanto Agricola como Ramo privaram a retórica da sua pretensão de ser uma lógica do discurso persuasivo. Dispensada da tarefa de encontrar e julgar os seus próprios argumentos, da necessidade de examinar a situação retórica [...], a retórica torna-se doravante uma empresa puramente literária [...]” (Leonel Ribeiro dos SANTOS, *IBIDEM*, p.228). Agricola e Ramo, embora inscritos num mesmo registo de desqualificação da retórica em face das novas dialécticas (embora, como vimos, Agricola tenha considerado a sua própria dialéctica como uma correção da lógica aristotélica), é Ramo quem leva este projecto à sua expressão mais “radical”, chegando ao ponto de afirmar que a razão poderia “prescindir da linguagem e pensar sem palavras”. Com efeito, “se se pode dizer que a obra começada por Valla, em meados do século XV, de redução da dialéctica e da filosofia à retórica, foi consumada por Nizolio [...], inversamente, pode também dizer-se que a obra iniciada por Rudolfo Agricola de redução da filosofia e da retórica à dialéctica, no último quarto de século XV, atinge o seu desenvolvimento extremo no pensamento de Pedro Ramo [...]” (Leonel Ribeiro dos SANTOS, *IBIDEM*, p.222). Apesar de conhecer estes desenvolvimentos, Nizolio estava decidido a levar a bom porto o projecto desenvolvido por Valla, conferindo-lhe uma expressão final. Isto mostra que o debate entre retórica e filosofia esteve longe de reunir consenso entre os seus principais intervenientes.

assim como a sublimação da dignidade da sua condição. Apesar da coexistência de múltiplos pontos de vista sobre o tema, nem sempre coincidentes¹¹ mesmo no contexto do próprio renascimento italiano, a centralidade do homem é claramente um marco renascentista importante¹² (embora se possa dizer que essa “glorificação do homem” já existisse na literatura grega), enfatizada por autores como Francesco Petrarca, Marsilio Ficino¹³, Pietro Pomponazzi e Pico¹⁴. Tomada como traço constitutivo do próprio Renascimento, a exaltação da dignidade humana constitui um aspecto que, de sua vez, contribuirá para um crescente apreço pela singularidade dos sentimentos, experiências, circunstâncias e opiniões. Embora se trate de um aspecto eminentemente *cultural* da própria época renascentista, dele encontraremos indícios claros ao nível da própria filosofia, designadamente ao nível da opção nominalista de alguns filósofos renascentistas. A valorização do homem, das circunstâncias e das experiências individuais constituirá a base para uma nova abordagem de temas importantes da filosofia e para a própria mundividência da época. Essa valorização pode ser interpretada como um passo importante no sentido de exortar os homens à assunção da sua responsabilidade na condução do seu próprio destino, que lhes confere necessariamente maiores responsabilidades, mas que simultaneamente alavanca a sua condição de homens projectando-a para uma dignidade singular. A exaltação das nossas experiências, das circunstâncias, por outro

11. “[...] Montaigne neatly used all the literature and intellectual devices of the Italian Humanists to ridicule that glorification and turn it into its opposite.” Ernest CASSIRER, Paul Oskar KRISTELLER, John Herman RANDALL, *The Renaissance Philosophy of Man*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1971, p. 19.

12. “The dignity of man became a favorite theme of Humanistic oratory and served as the starting-point for the speculative idea of human dignity we encounter in both Ficino and Pico.” Ernest CASSIRER, Paul Oskar KRISTELLER, John Herman RANDALL, *The Renaissance Philosophy of Man*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1971, p.19.

13. No texto supra-referido podemos encontrar uma boa sùmula das propostas de Ficino qaunto ao lugar que considera devido aos homens: “Ficino emphasizes man’s skill in the arts and his universality; he assigns to the human soul the central place in the hierarchy of the universities.” *Ibidem*.

14. Ainda relativamente a este enaltecimento dos homens, Pico apresenta-se igualmente um marco importante nesse sentido: “Pico goes one step further in adding to man’s universality his liberty and in making of man a separate world outside the hierarchy in which all other beings have a fixed place”. *Ibidem*. Eugénio Garin comenta também a centralidade conferida por estes autores ao homem. Referindo-se concretamente a Pico, afirma Garin: “Giovanni Pico determina com muita precisão o alcance subversivo da nova imagem do homem, que fazia consistir precisamente na sua independência de todas as espécies e formas pré-determinadas, quase assomado para além do mundo das formas, senhor não só da sua própria forma, mas também de todo o mundo das formas que, através das operações mágicas, podia combinar, transformar, renovar”. Eugénio GARIN, *Idade Média e Renascimento*, Imprensa Universitária, Ed. Estampa, Lisboa, 1988, p.90

lado, é uma condição imprescindível para opções filosóficas como o nominalismo. O antigo debate em torno do nominalismo encontra um terreno fértil na valorização dos indivíduos, das experiências e das próprias circunstâncias, e precisamente por isso se afigura como uma alternativa mais atractiva para alguns filósofos renascentistas, que também partilhavam esses valores.

Esta intersecção entre humanismo renascentista e filosofia não deixará de ser reflectida por autores como Kristeller ou Eugenio Garin. Kristeller considera que o humanismo tem um terreno próprio, e que os restantes domínios, como a filosofia, seguem o seu próprio destino sem qualquer tipo de influência directa, ou mesmo interna, por parte do humanismo, que apesar de tudo não deixa de exercer um tipo de influência exterior por vezes forte. Segundo este autor, o humanismo renascentista é *essencialmente* um movimento cultural e literário, e portanto, não se tratava genuinamente de um movimento filosófico, embora tivesse, como anteverá o próprio Kristeller, consequências filosóficas importantes. Para este autor, a única doutrina filosófica que logrou encontrar na literatura dos humanistas foi a crença no valor do homem e dos *studia humanitatis*, (até porque se tratavam de aspectos correlacionados, na medida em que a crença no valor do homem se ligava ao programa dos *studia humanitatis*¹⁵) e na renovação da sabedoria antiga. Já Eugenio Garin tinha um entendimento bem diverso da relação entre humanismo e filosofia. Segundo este autor, o humanismo representa claramente uma nova visão do homem, concitadora de uma nova forma de pensar. Garin comenta assim a tese segundo a qual o humanismo não é um movimento filosófico: “repetir, como tem sido feito, que o Humanismo foi fenómeno não “filosófico”, puramente literário e retórico e que os humanistas foram apenas mestres de eloquência e gramática significa antes de mais aceitar como pacífica uma visão do filosofar que, pelo contrário, se

15. Já em Petrarca era possível surpreender esta associação entre o valor concedido ao homem e o programa dos *Studia Humanitatis*: “In ridiculing the questions of the logicians and natural philosophers of his time, Petrarca insist that they are of no importance for man and his destiny; and, in emphasizing the value of classical learning, he implies that it is of vital concern for man and his proper education – a conception that was soon to find direct expression in the program of the *Studia Humanitatis*.” Ernest CASSIRER, Paul Oskar KRISTELLER, John Herman RANDALL, *The Renaissance Philosophy of Man*, pp.18,19.

encontra em discussão, e significa também não compreender esses *studia humanitatis*, essa “retórica”, essa “literatura”. Significa ainda esquecer que aquele movimento de cultura se afirmou, antes de mais, fora da “escola”, entre homens de acção, políticos, senhores, chanceleres de repúblicas e mesmo “condottieri”, mercadores, artistas e artesãos.”¹⁶. O próprio Richard Popkin parece subscrever a posição de Garin, ao sublinhar que a influência das posições de alguns dos mais destacados humanistas não se cingiu simplesmente ao mero domínio “literário”, e que mesmo quando eram feitas críticas à escolástica sob o pretexto de uma crítica literária, a influência dessa crítica ultrapassava largamente a esfera do literário¹⁷.

Entretanto, falar de humanismo implica falar necessariamente dos principais países de onde saíram as maiores e mais importantes orientações para esse movimento. Um desses países é indiscutivelmente a Itália¹⁸, país que exercerá uma influência decisiva para Francisco de Holanda em múltiplos aspectos da sua construção teórica. Embora se trate de um tema que não é consensual, a avaliação que podemos fazer do humanismo renascentista italiano deverá reconhecer que Itália marcou decisivamente o seu destino, e que Itália terá sido uma das primeiras plataformas que permitiu a extensão do pensamento humanista aos demais países da Europa ocidental.

Esta apresentação das principais linhas que definem o período do Renascimento em geral, sem evidentemente pretender ser exaustiva, elege como primeiro propósito o de chamar à colação um conjunto de acontecimentos que, de alguma forma, explicam o contexto histórico, filosófico

16. Eugénio GARIN, *Idade Média e Renascimento*, pp.12,13.

17. “Valla, Agricola, Vives and Ramus were not just insulting the logicians, or pointing out their ignorance of classical literature or the barbarousness of their Latin expression. Much more they were offering a technical analysis of what is involved in scholastic reasoning, why it is not a method of discovering new knowledge.” Richard POPKIN, “Theories of knowledge”, in *The Cambridge History of Renaissance philosophy*, Cambridge University Press, p.672. Como dizíamos, a esfera de influência da produção humanista esteve longe de se cingir ao campo ou domínio literário, o que deveria acontecer a fazer fé nos que, como Kristeller, afirmam que o humanismo é um movimento eminentemente literário. O que Garin vem dizer, e parece ser secundado nessa tomada de posição por R. Popkin, é que o humanismo não esgota a sua influência na área da eloquência e gramática, mas que pelo contrário tem também eficácia ao nível da avaliação de temas eminentemente filosóficos como o conhecimento.

18. “Humanism appeared in Italy toward the end of the thirteenth century. It was in part an outgrowth of the earlier traditions of professional teaching in rhetoric and grammar in the medieval Italian schools.” Ernest CASSIRER, Paul Oskar KRISTELLER, John Herman RADALL, *The Renaissance Philosophy of Man*, p.3.

e cultural em que se moveu Holanda. Esse esforço de contextualização reputamo-lo como fundamental, não apenas porque o próprio Francisco de Holanda é, como é bem sabido, um autor do Renascimento, mas, outrossim, porque nos revemos numa certa orientação hermenêutica que prescreve uma atenção tão próxima quanto possível ao contexto que envolve o pensamento de um autor como condição *necessária* para a compreensão desse mesmo pensamento. Isso significa, pois, que Holanda não podia ser – como de resto não foi – indiferente aos principais acontecimentos que, pela sua importância, definiram a agendas dos principais pensadores dos séculos XV e XVI, com os quais não deixou de manter um importante diálogo, mesmo quando ele é “apenas” indirecto, do qual daremos devida conta ao longo do trabalho que ora se inicia.

Entretanto, e pese embora a supramencionada dificuldade em definir a essência do Renascimento, vimos que era possível destacar, por sobre a ausência dessa visão unitária, alguns aspectos que nos parecem ser conquistas claras deste período (e que são, não raras vezes, um simples esforço de levar mais longe aspectos que vinham de períodos precedentes): entre esses aspectos está a exaltação renascentista da *dignidade* do homem. Essa valorização, dissemo-lo, não será alheia ao crescente apreço pelas nossas próprias experiências individuais, pelos nossos sentimentos e opiniões, mas também pelas próprias circunstâncias. Ora, a exaltação destes aspectos neste período constitui uma alteração metodológica importante do Renascimento (segundo William Wallace), que influirá na própria forma como Francisco de Holanda enaltece as capacidades do homem *artista* num contexto mais amplo de valorização da sua arte, subtraindo-a ao vexatório plano de mero “ofício manual” (caracterizado fundamentalmente pelo predomínio de técnica) a que fora relegada pela tradição filosófica ocidental¹⁹, para a apresentar agora como um exercício eminentemente liberal, cuja nobreza e dignidade não poderão ser recusadas. Justamente, a tentativa agenciada por Holanda

19. Francisco de Holanda deu um enorme contributo para que um grupo de pintores portugueses reivindicasse, a 7 de Fevereiro de 1612, a sua seu desvinculação relativamente às obrigações da “Bandeira de São Jorge”, tendo por base, justamente, a liberalização e dignificação da sua arte e classe. Para um tratamento mais detalhado desta questão, Vide Vítor Serrão, *O maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, IN-CM, 1983.

para indagar as origens e fontes primordiais da pintura – e que é simultaneamente uma espécie de fio condutor que preside à elaboração dos trabalhos que aqui solenemente principiamos – não é mais que esse exercício de legitimação da arte.

Antes disso, há outro aspecto que merece uma singular referência. O advento do movimento humanista, que atinge o seu auge no século XV, caracterizou-se por uma intensa actividade intelectual, que se concretizou de múltiplas formas, das quais nos limitamos a assinalar aquelas que sobrevivem na exposição até ao momento:

- i. divulgação de um sem número de textos e autores não aristotélicos que até então eram parcial ou totalmente desconhecidos;
- ii. tradução para latim de quase toda a literatura grega então conhecida, sendo que muitas dessas traduções eram inéditas, passando ainda pela actividade de filólogos, copistas editores, pedagogos. No seu conjunto, essa actividade aparentemente alheia ao campo da filosofia parece-nos ter tido consequências óbvias ao nível da própria tematização filosófica.

Dito isto no que se refere às referências históricas e culturais em que se enquadram as posições de Francisco de Holanda, resta-nos ver a tradução concreta deste projecto que agora se anuncia nos seus traços ainda – e necessariamente – gerais.

O tema que servirá de fio condutor a este trabalho é, já o dissemos, aquele que versa a centralidade de uma Ideia que será gizada num plano divino e que ultimamente se consubstancia em pintura, seguindo um determinado “plano” que doravante será discriminado no âmbito daquilo a que economia interna deste trabalho registará sob a designação de “cartografia do processo criativo”. Podemos agora acrescentar que esta escolha não é seguramente isenta de pressupostos, dado que ela assoma, desde logo, como uma sorte de *output* da leitura que nos permitimos fazer das obras deste notável autor. Depois de acompanhar meticulosamente o percurso que se encontra plasmado nas suas principais obras, mas também depois de interpretarmos o teor de sentido que percorre transversalmente o conjunto de cada um des-

ses textos, permitir-nos-emos destacar um ponto (e apresentamo-lo já nesta fase ainda preambular porque nos parece absolutamente necessário que o leitor compreenda as razões últimas que justificam a epígrafe do presente texto), e que procuraremos defender no decurso do trabalho que agora tem início: a tese de que a transcendência da Ideia, antevista no contexto de uma, diríamos, “Metafísica da Ideia”, que é simultaneamente o *locus* capaz de desvelar a sua origem divina, é o ponto arquimediano da produção teórica de Francisco de Holanda. Entendamos esta Metafísica no sentido mais amplo, como possibilidade de formular juízos cujo teor de sentido não se deixa imediata e intuitivamente reenviar a um estado de coisas que ele, sentido, supostamente denota. Como escreve António Marques, “para além deste campo reduzido à pura experiência, há um vasto domínio de crenças, saberes, hipóteses [...] que não se confundem com a experiência dos factos e são, contudo, muitas vezes, formas metafísicas de pensar”²⁰. O próprio Kant nos lembrava que esse vasto domínio de interrogações é convocado pela nossa própria natureza, e que não era por culpa nossa, para parafrasear o autor da *Crítica da Razão Pura*, que caíamos em tais perplexidades²¹. Uma tal caracterização da Metafísica é, assim, a que melhor desempenha um papel instrumental para a caracterização da *Ideia* holandiana, que não se deixa pensar como noção intelectual, quer dizer, como *conceito*, que assoma como uma espécie de repositório onde o múltiplo – e o múltiplo é o que é colhido empiricamente ao nível positivo dos factos – é alavancado à sua unidade eidética, essencial. Será de resto esta mesma alusão a uma “forma metafísica de pensar” aquela que, derradeiramente, melhor se deixará compaginar com o bem conhecido repudio de Holanda relativamente a toda a sorte de intelectualismo: “o anti-intelectualismo holandiano distingue-se do formalismo do tipo escolástico que tem como matriz do pensamento o juízo e o raciocínio que se exercem sobre conceitos ou noções gerais. Mas também o coloca bem longe do conceptualismo puro da Ideia platónica, a qual se

20. António MARQUES, *O Essencial sobre Metafísica*, INCM, Lisboa, 1987, p.5.

21. Vide Immanuel KANT, *Kritik der reinen Vernunft: Crítica da Razão Pura*, Trad. de Alexandre Fradique Morujão, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

encontra muito próxima dos conceitos matemáticos, mas totalmente afastada da ordem das imagens com a qual não estabelece nenhum contacto.”²²

Entretanto, isolar este problema como questão dominante da abordagem holandiana não significa naturalmente que esse é o limite das suas investigações e das suas preocupações enquanto teórico. Significa antes que o vértice fundamental da tematização sobre pintura do nosso autor é a valorização da *Ideia*, e que é essa valorização que, regressivamente pensada em função da sua natureza e origem divinas, permitirá uma compreensão mais profunda e vertical da natureza intrínseca da própria pintura, cuja problematização configura uma espécie de decisão teórica de fundo que comanda todos os passos subsequentes do nosso autor.

Uma derradeira consideração sobre a organização deste trabalho, estruturalmente compartimentado em três secções distintas que se apresentam sob a designação genérica de “Capítulos”. Tais capítulos são aqui apresentados como passos de um itinerário que sugerem um trajecto ascendente, que guiará o leitor desde o substrato teórico do pensamento holandiano até às questões profundas transversalmente hauridas no espaço de um pensamento metafísico, sempre no quadro de um escrutínio que se quer filosófico, crítico, em detrimento (mas sem desvalorizar) de uma narrativa de teor eminentemente histórico-descritivo.

Donde, no primeiro Capítulo, ocupar-nos-emos do percurso que levará o nosso autor da *Imitação* à *Ideia*, denunciando imediatamente, e por si só, uma profunda influência do Renascimento, nomeadamente do Renascimento italiano. Holanda filiar-se-á na interpretação de inspiração plotiniana de uma imitação como *superação*, que sobrevém numa perspectiva que toma a Natureza como *natura naturans* e não como *natura naturata*. Mas fá-lo sem negligenciar uma imitação tomada como *superação*, a que certamente não será alheia a divulgação da *Poética*, de Aristóteles, que é naturalmente

22. Adriana Veríssimo SERRÃO, “Ideias estéticas e doutrinas da arte nos séculos XVI e XVII”, in CALAFATE, Pedro (Direcção), *História do Pensamento Filosófico Português – Volume V: O Século XX*, Lisboa, Ed. Caminho, 2000, p.359.

fruto do enorme esforço humanista de que demos devida conta nas páginas precedentes.

Outro aspecto que merecerá particular atenção neste Capítulo é o tema da *fidelidade* na reprodução do real, que será hipostaseada na observância das leis da perspectiva, da anatomia ou da fisionomia, apontando para um ideal de beleza que, em Holanda, não será acolhido na perspectiva de uma categoria autónoma. Destacar-se-á também que esta preocupação relativa à fidelidade na reprodução (*imitatio*) do real, pautada pela necessidade em eleger sempre o melhor (*electio*) por entre a multiplicidade dos objectos reais, tem raízes na própria Antiguidade.

No segundo Capítulo, daremos especial relevo à influência neoplatónica em Holanda, que não raras vezes se traduz na importância granjeada pela *Ideia*, muito distante daquela que constitui o espólio (brevemente afluída no Capítulo inaugural) do primeiro Renascimento. Essa preferência pela *Ideia* consubstanciar-se-á na crescente influência de uma perspectiva metafísica da arte, em detrimento de uma abordagem pautada por finalidades eminentemente práticas. Acresce ainda que é no quadro de uma valorização da *Ideia* (pensada, nos antípodas do intelectualismo conceptual, como a faculdade de representação artística) e da liberdade de criação e imaginação, que será escrutinada a idiossincrática inscrição de Holanda no maneirismo²³, onde a arte, que emerge como manifestação de um engenho inato e de

23. Acerca das características que definem o próprio maneirismo, deixamos aqui uma passagem de Rui Bertrand Romão que colige os aspectos relevantes que queremos testemunhar relativamente à questão em apreço: “O termo *Maniera*, pela primeira vez empregado, a propósito de estilo artístico, por um artista e teórico maneirista, Giorgio Vasari, de algum modo é, pois, o fulcro da designação. Entre muitas características que definem o maneirismo, e que o próprio termo de *maniera* acaba por consagrar, iremos aqui enumerar apenas as seguintes, que se poderão ligar à especificidade da *representação maneirista*, incluindo a de si:

1. A supremacia da ascensão técnica pela prática da imitação do estilo dos mestres, tornando-se assim o praticante de um estilo próprio e pessoal preponderando sobre uma imitação da natureza, do realismo clássico renascentista;
2. O culto da *representação* em si aliada ao estilo do seu sujeito em detrimento do objecto da *representação*;
3. O papel que na representação desempenha a evolução do estudo da *perspectiva*, o predomínio do interesse da *perspectiva paralela* (consagrada técnica e teoricamente pelo arquitecto Jacques Androuet du Cerceau, em 1576) substituindo a prevalência da perspectiva central
4. Os efeitos do crescente influxo na prática artística da revivescência das correntes filosóficas da antiguidade e da reflexão teórica sobre a *mimesis* e sobre a invenção;
5. A prevalência do culto da invenção imaginada sobre a imitação estritamente racionalizada da natureza, o que se pode sintetizar na expressão algo depreciativa do teórico seiscentista Bellori sobre este estilo, “uma ideia fantasiosa não apoiada na imitação” (Dubois (1979): 164), de algum modo assim suge-

um estilo próprio e pessoal, se revelarão aspectos predominantes. «Que é então a arte?», perguntar-se-á. Esta pergunta mais não é do que a assunção última da exigência de Holanda de um *regresso às origens*, onde se impõem novas perguntas: «qual é a origem da arte?» «Que papel atribuir a Deus nesse processo de criação artística?» «Que modalidades assume essa presença do divino na produção de obras de arte?» «Que entender por Ideia/ Desenho?» São questões que ocuparão a nossa atenção no quadro de uma tentativa mais ampla de regredir, como demanda o próprio Holanda, às fontes primordiais que se põem como substrato originário da própria pintura.

Será de resto na pintura que podemos surpreender em Holanda mais um dos aspectos fundamentais que caracterizam o Renascimento: o recrudescimento do paradigma retórico. Será precisamente da presença da retórica na pintura que tratará o terceiro Capítulo. Para o efeito, não deixaremos de estabelecer a relação que é possível surpreender entre pintura e *discurso*, mostrando como a pintura conta/é história, transfigurando-se numa narrativa dotada de plena capacidade de ensinar a quem está privado das indispensáveis capacidades literárias que são requeridas pela ortodoxia do ensino oratório. A ascendência da retórica na pintura, tal como Holanda a propõe, está igualmente vertida nos campos pedagógico e moral, que também merecerão a nossa atenção.

Importa dizer que o trabalho que ora se inicia será pontuado com imagens do *Álbum das Antiquilhas*²⁴. Tal decisão não é evidentemente arbitrária, porquanto este *Álbum*, que reclama o inegável mérito de nos relatar a forma como Holanda entendia o “antigo”, não pode ser dissociado das ideias que estão vertidas no seu tratado *Da Pintura Antiga*, que o autor escrevera no seu retorno a Portugal. Mais, sabemos hoje que o manuscrito original desta obra, entretanto perdido, era ilustrado com desenhos que procurariam complementar o *Álbum* outrora elaborado na sua viagem a Itália, entre 1537 e 1540, quando, sob reinado de D. João III, integrou a comitiva de D. Pedro de

rindo um maior ênfase dada à faceta de substituição da representação que à de imitação mais directa”, Rui Bertrand Romão, *Montaigne e a Modernidade*, UBI, Covilhã, 2010, pp.123, 124.

24. Este livro encontra-se conservado na Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial, em Madrid.

Mascarenhas e procurou registrar, ao jeito de um diário de viagem *em imagens*, o que vira e aprendera. A própria disseminação das imagens, atenta a sua cadência, visa cumprir uma intenção propedêutica, que se verticalizará e intensificará na secção da “Bibliografia”, cumprindo-se, nessa estratégia, a feliz associação que Holanda explicitamente visa entre a concepção teórica, vertida em livro(s), e a prática complementar da *ilustração*.

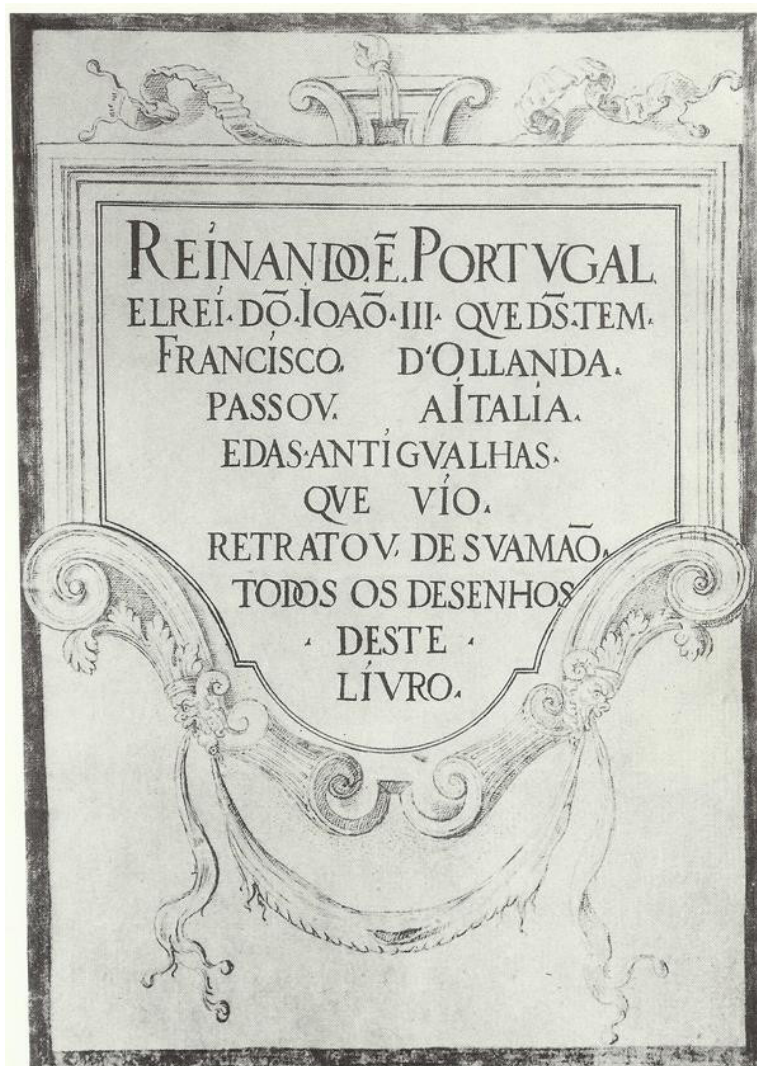


Fig. 1r



Figs. 1v. e 2r.

1. Apresentação sumária das variações de sentido do termo *imitação*

O termo “imitação” é um termo com uma venerável história, já que podemos encontrar sinais da sua existência desde a Antiguidade. No entanto, se é verdade que nos dias de hoje o termo surge associado, *grosso modo*, ao de cópia, não é menos verdade que o significado último e derradeiro da palavra não se esgota, *eo ipso*, nesse conceito estrito de uma “cópia”. Se num primeiro momento, a “mímesis-imitação” estava associada aos actos de culto levados a cabo por sacerdotes, sendo de resto tomados como a expressão de uma realidade *interior* – e não exterior –, já no século V a.C. o termo passou a ter uma conotação genuinamente filosófica e a sua relação com a realidade externa passou a ser uma constante. Em Demócrito o termo estava, pois, já associado à ideia de imitação da Natureza. Imitação entendida num sentido estritamente funcional e ainda exaurido daquele teor

de sentido que imediatamente assumimos, a saber, um sentido *representativo*. Entretanto, este sentido representativo foi, outrossim, assumido por autores como Sócrates, para quem imitar era efectivamente copiar a aparência do que existe.

Das múltiplas acepções filosóficas deste conceito que ora tomamos como tema de inquirição, aquelas que mais repercussões tiveram – mas que não são evidentemente exclusivas – foram, indiscutivelmente, as de Platão e Aristóteles. O termo assumiu em Aristóteles, mormente no capítulo IV da sua Poética, um sentido indiscutivelmente diferente daquele outro proposto por Platão. Como nos diz G. F. Else, Aristóteles conservou o conceito de *mímesis* platónico “fazendo-o dar uma volta de 180 graus ao invés de conceber um novo conceito”¹. Como sabemos, é difícil estabelecer em Platão um significado unívoco do termo *mímesis*. As acepções que o termo foi sistematicamente tomando variavam conforme o plano em que surgia. Se, por exemplo, no *Timeu* (47b-c) os pensamentos surgiam como *mímesis* dos movimentos divinos, no *Crátilo* (423e-424b), por exemplo, são as sílabas articuladas que aparecem como *mímesis* das coisas mesmas. Já no *Crítias* (107b) tudo o que entendemos como governos, leis, o próprio tempo, aparecem concebidos como *mímesis*, que assim assoma como uma espécie de repositório conceptual mais amplo². Mas é na *República* (X 596-97) que Platão exporá de forma peremptória o seu entendimento mais amplo sobre o plano ontológico e, outrossim, sobre o papel que os artistas granjearão neste plano. Verificar-se-á aí que, se a realidade não é mais do que a *mímesis* da Ideia, isso significará derradeiramente que o papel das artes representativas não será outro que aquele que diz respeito justamente à mera ilusão e falsificação. Os artistas são, pois, imitadores de imitações, quer dizer, estão condenados a tentar imitar o que já por si é imitação, uma Natureza tão imperfeita quanto sensível. A arte humana estava, deste modo, arredada das Ideias platónicas e da verdade (*República* 603 a, 605 A; *O Sofista*

1. Veja-se Else, G. F., *Plato and Aristotle on Poetry*. Ed. With Introduction and notes by P. Burian, Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1986.

2. Veja-se Verdinius, W. J., *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us*, Leiden: E.J. Brill, 1962.

235D-236C). A pintura e a mimética, apenas poderão ser, no limite, cópia do real, “uma existência afastada da realidade” (*República*, X, 603 a)³. A imitação do pintor será sempre imitação do visível e nunca da Ideia ou essência⁴. Refira-se também que, para Platão, a arte ao estar arredada definitivamente da verdade das Ideias, seria simultaneamente despojada de Beleza.

Este último significado de *mimesis*, que é aquele que mais se coaduna com o nosso tema de estudo, não é, como vimos, exclusivo. Em Platão e parafraseando Ricoeur em *La Méthaphre Vive*⁵, o conceito de *mimesis* recebe uma extensão ilimitada de significados.

Já em Aristóteles a ideia fundamental que importa reter é a de que a imitação é uma tendência natural do homem para *agir*⁶, para operar sobre a Natureza e criar. Na sua teoria, pela imitação é possível não só apresentar as coisas belas, mais ou menos como são de facto, como também é possível apresentá-las como poderiam ou deveriam ser. Neste esforço de imitação, os aspectos a reter são os essenciais, ou se quisermos os gerais (*Poética* 1448 a I; 1451 b 27), facultando Aristóteles uma abertura à novidade. A imitação não é, pois, tida como uma cópia fiel⁷, fidedigna, mas como uma

3. Veja-se a este respeito a obra de Sorbom, G., *Mimesis and Art, Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Bonniers: Svenska Bokforlaget, 1966, p.133.

4. J. P. Vernant em «Image et apparence dans la théorie platonicienne de la mimesis», *Journal de Psychologie*, nº2, Avril-Juin 1975, p. 140, ilustra bem o que acabámos de referir com o célebre exemplo platónico da cama produzida pelo artesão.

5. Ricoeur, P., *Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 54.

6. Aristóteles, *Poética* (1448b 5): “A poesia parece dever a sua origem em geral a duas causas, e duas causas naturais. Imitar (*mimesthai*) é natural aos homens e essa tendência manifesta-se desde a Infância (o homem difere dos outros animais pelo facto de ser muito apto para a imitação e é por meio dela que adquire os seus primeiros conhecimentos); por outro lado, todos os homens têm prazer nas representações miméticas. Uma prova disso é o facto seguinte gostamos de contemplar a imagem de seres cuja estranheza faz mal à vista (por exemplo, as formas dos animais vis e cadáveres), executada com a maior exactidão. A razão disso é que o vivo prazer que o filósofo sente em aprender é partilhado, embora em menor grau, por todos os homens. Temos prazer com a visão de imagens porque aprendemos ao olhá-las e daí deduzimos o que representa cada coisa, por exemplo porque identificamos tal figura com tal pessoa. Se não tivérmos visto antes o objecto representado, não é como imitação que a obra poderá agradar, mas por causa da execução, da cor, ou de outra causa desse género. É natural para nós termos prazer com as imitações assim como com a harmonia ou os ritmos (porque é evidente que os metros são apenas partes dos ritmos). No princípio, os mais dotados neste aspecto fizeram pouco a pouco progressos e a poesia nasceu das suas improvisações.”

7. “Uma vez que o poeta é imitador, tal como o pintor e qualquer outro artista que modela as imagens, ele tem necessariamente que adoptar uma das três maneiras de imitar: tem que representar as coisas ou tais como elas foram ou são realmente, ou tais como as dizemos e elas parecem, ou tais como deveriam ser”. *Ibidem*, 1440 b 7; “Se criticamos uma falta de verdade, talvez possamos responder que o poeta pintou as coisas como deveriam ser, como Sófocles dizia que ele próprio representava os homens tais como deveriam ser, enquanto que Eurípedes os representava tais como eles são. Fora destas duas respostas, podemos ainda dizer que é opinião geral, por exemplo, nas histórias rela-

representação livre e pessoal⁸. Assistimos em Aristóteles ao harmonizar da perspectiva interior, dita ritualista, com aquela outra mais socrática e platónica de copiar a aparência das coisas. Aristóteles, como nos diz Else, não cria um novo conceito, ele apenas lhe dá um sentido inteiramente novo, capaz de acomodar uma sintaxe em que os artistas não sejam vistos como pertencendo ao mundo da falsificação e ao sentido menos positivo que este acarreta. Em tempos de mudança, o contributo de Plotino e de Ficino também foi muito significativo para a noção de mimesis que viria a tomar forma no Renascimento. Plotino veio “[...] configurar a mimesis artística em termos bem superiores que os da conformidade às aparências, convertendo-a num movimento em direcção ao alto e aos princípios formadores, os logoi, que sustêm o mundo dos simples fenómenos”⁹. Já Ficino, retomando a ideia plotiniana de que as artes não se limitam a reproduzir, a imitar o que vêem, projecta no homem uma potência criativa, uma vontade que lhe possibilita aceder às ideias divinas das coisas. Ficino reabilita os artistas do descrédito platónico, facultando-os de aceder ao divino sem que por isso fiquem desvirtuados da sua sensibilidade, da sua vontade e potencialidade criadora (*Theologia Platónica* XIII, 3).

Já no Renascimento, período que nos importa aqui tratar de forma mais incisiva e vertical, o conceito de “imitação” surge indelevelmente ligado precisamente às supramencionadas concepções aristotélica e platónica e, acto contínuo, às respectivas orientações filosóficas relativamente às quais um tal conceito de “imitação” se assume explicitamente como herdeiro. Não nos cabe, porém, avaliar em detalhe as diversas mutações, do ponto de vista do seu teor de significado, do termo imitação. Não cuidamos disso aqui. Cabe-nos, isso sim, medir, no quadro do período renascentista em que Francisco de Holanda se inscreve, determinar os nexos de proximidade e as putativas

tivas aos deuses. Com efeito, talvez os poetas não as contem nem melhor, nem com verdade, mas, como diz Xenofonte, “de acordo com a opinião geral”. *Ibidem*, 1460 b 32.

8. Será, justamente, esta livre expressão do artista que, Cícero, séculos mais tarde, irá defender no seu *De Orator* II, 57, 215.

9. Halliwell S., *The Aesthetics of Mimesis, Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002, p. 318.

influências entre tal período e a compreensão de Holanda relativamente a esse tópico central da imitação.

Ver-se-á, entretanto, que se este é um período onde o termo adquire grande importância em domínios como os da teoria de arte, não é menos verdade que as próprias circunstâncias e vivências do período renascentista não podem ser dissociadas da configuração última e derradeira adquirida pela *imitação*. As influências fazem-se sentir em múltiplos campos, que se estendem desde o domínio literário, filológico ao próprio domínio filosófico, sendo que todos eles se revelarão fundamentais para que possamos aferir do seu verdadeiro sentido. Essa é a razão que legitimou a inscrição, neste trabalho, de uma brevíssima incursão teórica e conceptual pelo período renascentista onde, como foi dito na Introdução, se procurará determinar a sua importância, que nem sempre é directa e imediatamente perceptível, para a evolução deste conceito-chave de “imitação”.

2. A Natureza como objecto de imitação.

A preocupação em reflectir sobre a Natureza, de compreendê-la e de surpreender nela uma qualquer ordem, é algo que, ao longo dos séculos, tem pontuado em registos e graus diferentes, os mais variados estudos.

A natureza, enquanto objecto privilegiado de discussão, assumiu ao longo da história um sem número de significados, por vezes até contraditórios, o que torna uma qualquer tentativa de sistematização um objectivo difícil de concretizar. Todavia, apesar da tarefa ser complexa, este desígnio foi intentado, entre outros, por autores sobejamente conhecidos como sejam os casos de d’Alembert, no seu artigo “Nature”, ou John Stuart Mill, em “La Nature”.

Neste ensaio não vamos focar-nos nas inúmeras incursões filosóficas que o tema da natureza assumiu ao longo dos tempos, o qual como já referimos assumiu diferentes designações, invalidando uma qualquer denominação unívoca capaz de atender à sua enorme ambiguidade e diversidade semântica. Será nosso propósito neste ensaio aferir da forma como Francisco de

Holanda encara a natureza naquele que é o processo artístico, no âmbito mais geral da sua teoria da arte.

3. De um eventual carácter científico da arte. Imitação e superação da Natureza

Uma das preocupações principais evidenciadas nos escritos dos artistas italianos era a de elevar a pintura, a escultura e a arquitectura à dignidade das ciências intelectuais, ou seja, de as conceber como artes liberais. Ao reflectir sobre a natureza da pintura – sem nunca perder de vista o papel da arte na sociedade – estes teorizadores reclamavam a dignificação da sua classe, aduzindo para o efeito uma teoria especializada da arte. Importa fazer notar, no entanto, que estes homens, liminarmente tomados como artistas (e não filósofos) foram os primeiros a tentar aferir do verdadeiro papel do artista, bem como da importância do seu papel no quadro mais amplo de uma sociedade. Imbuídos pelo verdadeiro espírito humanista – onde há, como vimos antes, uma genuína e efectiva valorização do homem, dos seus sentimentos e experiências e uma exortação destes para a acção, para o estudo e a compreensão da Natureza – estes teorizadores/artistas traçam agora o esboço daquilo que será, mais tarde, uma teoria especializada de arte, reconhecendo em simultâneo, e como sua indeclinável condição de possibilidade, o valor e o estatuto profissional da sua classe. A arte podia figurar ao mesmo nível das ciências, e, em certos casos, como o da pintura (que conciliava o rigor das demonstrações com a observação da Natureza) reclamava, *de jure*, um estatuto de superioridade¹⁰.

O primeiro renascimento é, pois, marcado pela preocupação em estudar a Natureza, tentando surpreender nela uma determinada ordem. Mas no renascimento há, em bom rigor, dois modos de encarar a Natureza, e, consequentemente, dois modos diversos de a relacionar com a arte¹¹. Por um lado, a Natureza entendida como *natura naturata* (a Natureza criada, originada),

10. Este estatuto de superioridade da pintura em relação às outras artes será estudado no Renascimento sob a designação de *Paragone*.

11. A este respeito veja-se Jan Bialostocki, “Iconography”, *Dictionary of the History of Ideas*, vol. II, New York, 1973.

na qual a arte assume uma configuração puramente imitativa¹², já que há aí uma relação de pura passividade com o objecto representado. Por outro lado, encontramos a Natureza como *natura naturans* (a Natureza criadora, originante). Neste segundo e decisivo sentido, a arte ultrapassa largamente o impulso criativo da própria Natureza, uma vez que pode – fazendo uso da fantasia – superar as suas imperfeições, determinando, desta feita, um ideal de beleza até agora inexistente¹³. Estamos, pois, perante uma transfiguração da imagem da Natureza para lá das possibilidades estritamente naturais, na procura incessante de um grau de beleza jamais concretizado na realidade. Apesar do carácter aparentemente neutro desta afirmação, o que ela determina imediatamente é a circunstância de no Renascimento, a par da exortação da Natureza e da tentativa de estudar os seus desígnios¹⁴, encontramos ainda, diríamos, fundamentalmente, um ensejo novo de superação das imperfeições dessa mesma Natureza¹⁵. Há uma efectiva exortação para que se escolha, por entre a multiplicidade do real, o melhor que este nos oferece. A *electio* (cuja origem remonta à antiguidade) tem, pois, no primeiro renascimento um papel tão importante como aquele que imediatamente se atribui à *imitatio* (que tem também a mesma ascendência).

12. Veja-mos o que diz Leonardo da Vinci a este respeito: “Quella pittura è più laudabile, la quale há più conformità co’la cosa imitata. Questo propongo à confusione di quelli pittori, li quali vogliono raccontare le cose di natura.” Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, Codex Vaticanus (Urbinas), ed. H. Ludwig, 1882, frg. 411.

13. Esta é, de resto, a posição defendida por Aristóteles. Vejam-se, por exemplo, as seguintes passagens: *Política* 1281 b 10 e *Poética* 1461 b 12.

14. “Adunque in questa compositione di superficie molto si cerca la gratia et bellezza delle cose quale, a chi voglia seguirla, pare a me niuna più atta et più certa via che di torla dalla natura, maravigliosa artefice delle cose, bene abbia in be corpi composte le superficie.” Alberti, *Della Pittura*, Lib.II, ed. Malle, 1950, pp.87-88.

15. “Di tutte le parti li piacerà non solo renderne similitudine ma più aggiugnervi bellezza, però che nella pittura la vaghezza non meno è grata che richiesta... Per questo gioverà pigliare da tutti i belli corpi ciascuna lodata parte sempre, ad inparare molta vaghezza, si contenda com i studio et com industria, qual cosa bene che sai difficile, perché nonne in uno corpo solo disperse et rare in più corpi [...]. Savio pittore, se connoce che ad i pittori, ove loro sai niuno exemplo della natura quale elli seguitino ma puré vogliono com suoi ingegni giugnere le lode della bellezza, ivi, facile loro adverrà che non quale cercano bellezza com tanta fatica troveranno [...] Per questo sempre ciò che vorremo dipignere piglieremo dalla natura e sempre torremo le cose più belle.” *Ibidem*, III, Malle, pp. 107- 108.

3.1 Elementos para uma leitura holandiana dos temas da imitação e superação

Quando em Francisco de Holanda somos confrontados com os princípios essenciais da pintura – criação, imitação e selecção – verificamos, precisamente, que um destes princípios, a saber, a imitação, se inscreve claramente na cultura renascentista referida *supra* e colhe dessas influências de períodos anteriores.

Na sua obra, a definição de pintura aparece associada, por diversas circunstâncias, à noção de imitação. A própria *invenção* (que trataremos de forma mais detalhada e incisiva no nosso Capítulo II) aparece invariavelmente associada à imitação, quer esta seja entendida num sentido amplo ou num sentido mais restritivo. Para Holanda, a arte é, desde logo, imitação de Deus e da natureza. Devolvamos, nesta decisiva circunstância, a palavra a Holanda: “A pintura diria eu que era declaração do pensamento em obra visível e contemplativa, e segunda natureza. É imitação de Deus e da natureza prontíssima. É mostra do que passou, e do que é presente e do que ainda será. É imaginação grande que nos põe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da ideia, mostrando o que ainda não viu, nem foi porventura, o qual mais é”.¹⁶

Noutro momento, Holanda sublinha a capacidade, própria da imitação, de nos transportar para algo que *não está*, como se, por ela, e através dela, fosse possível instituir uma natureza segunda, que seria, bem vistas as coisas, mais perfeita que a nossa primitiva concepção de natureza. Por outro lado, é ainda possível surpreender em Holanda aquela que será uma das indefectíveis marcas do primeiro renascimento, e que dizem respeito à influência decisiva do rigor, da perspectiva, da simetria ou da distância *na* e *para* a pintura. Eis, pois, outro dos testemunhos da complexidade e diversidade que caracterizam o conceito de *imitação* do nosso autor, e da sua inscrição plena no período renascentista (não obstante a sua ligação, igualmente ir-

16. Francisco de HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, Introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves, Livros Horizonte, Lisboa, 1984, Cap. II (edição por nós utilizada na elaboração deste trabalho).

revogável, ao maneirismo): “E é finalmente a pintura fazer e criar de novo numa tábua limpa e lisa, ou num papel cego e inobre, criar e fazer de novo quaisquer obras, divinas ou naturais, com tão perfeita imitação que pareça naquele lugar estar tudo aquilo que não está; e ser longe o que está tão perto e chegar-se ou afastar-se de nós como vero e incorporado, o que é imaginado e incorpório, isto somente com a ajuda de duas linhas, uma recta e outra oblíqua, tiradas da régua e do compasso, e assim mesmo com a razão do claro e da sombra que disse no princípio.”¹⁷

Outra questão candente, no que à boa compreensão holandiana deste conceito de imitação diz respeito, tem a ver com a relevância emprestada à Antiguidade. Com efeito, a pintura surge também em Holanda como “imitação da Antiguidade”. O antigo, considerado fundamentalmente como um estilo onde se inscrevem as mais perfeitas realizações artísticas, surge como um modelo a seguir, logo, como um modelo a “imitar”. É justamente na Antiguidade que encontramos a mais perfeita imitação da natureza, sendo as suas obras tomadas, não raras vezes, como uma segunda natureza. Escrupulosamente observadas as regras definidas *supra*, quer dizer, as de rigor, da perspectiva, da simetria, a antiguidade pode despontar em qualquer época, pois em qualquer uma é possível surpreender uma perfeita representação da natureza (o que hoje designamos como “clássico”). A propósito desta bem conhecida designação, não será despidendo lembrar a distinção, que é cara a Holanda, entre “antigo” (clássico) e “velho”: “Há aí grande diferença entre o antigo, que é muitos anos antes que Nosso Senhor Jesus Cristo encarnasse, na monarquia de Grécia e também na dos Romanos; e entre o antigo a que eu chamo velho, que são as coisas que se faziam no tempovelho dos reis de Castela e de Portugal, jazendo a boa pintura ainda na cova. Porque aquele primeiro antigo é o excelente e elegante; e este velho é o péssimo e sem arte. E o que hoje se pinta, onde se sabe pintar, que é somente em Itália, podemos-lhe chamar também antigo, sendo feito hoje em este dia.”¹⁸

17. *Ibidem*, Cap. I.

18. *Ibidem*, Cap. XI.

Fica, entretanto, evidente a proximidade semântica entre os conceitos de *imitação* e *representação*¹⁹, o que, uma vez mais vem colocar o acento tónico no carácter ambíguo, plurisignificativo e complexo da mesma *imitação*.

3.2 Imitação e superação da Natureza. O contributo dos mestres da Antiguidade

Ao contribuir para que novas obras, novos textos fossem trazidos até nós, o Humanismo teve também uma assinalável importância para o domínio das artes. A *Poética* de Aristóteles é um exemplo declarado dessa reivindicada importância. Com a divulgação deste texto, a ideia de imitação liminarmente tomada como “aperfeiçoamento da Natureza” ganhará maior visibilidade, e o próprio método de selecção empírica do sujeito sobre o seu objecto ganhou outra relevância e outra dimensão. A beleza passa a ser determinada no momento em que o sujeito observa as leis da perspectiva e da anatomia, na procura de assim alcançar, em sentido pleno, um ideal de exactidão formal e objectiva. Começa também a impor-se a ideia de que há uma efectiva articulação entre beleza e reprodução do real, sempre com o fito derradeiro de superação das suas diagnosticadas “irregularidades”.

Esta exigência de imitação como *superação* que ora se desvela fora antes promovida, de forma plenamente consumada, pelos autores da antiguidade que elogiavam o *rigor* e o *realismo* daqueles seus contemporâneos que exibiam a capacidade de criar perfeitas ilusões da Natureza. A exigência supramencionada de realismo e rigor encontra em Apeles²⁰, Zeuxis, Parrásio a sua expressão mais estuante. Há de resto algumas lendas que ilustram bem estas determinações que podiam ser surpreendidas nas obras dos mestres antigos, e que ora são recuperadas nestes teóricos da arte renascentistas. Uma dessas lendas versava sobre uma espécie de “prova” a que foram submetidos Zeuxis e Parrásio, que consistiria na pintura de um quadro para

19. A respeito do conceito de “representação”, Fernando Gil tece as seguintes considerações, expendidas em *Mimesis e Negação*: “Por definição, a representação testemunha uma eficácia daquilo que é representado sobre o representante. [...] É impossível uma noção unitária dos usos da representação – há deslizes de sentido. [...]”. Fernando GIL, *Mimesis e Negação*, Lisboa, INCM, pp.37,38.

20. É curioso referir que Francisco de Holanda foi considerado por André de Resende o Apeles português.

saber qual dos dois podia ser considerado melhor pintor. No âmbito dessa experiência, Zeuxis pintou um quadro com uvas. Quando o desembrulhou vieram dois passarinhos e bicaram a tela, julgando tratarem-se de uvas reais. Zeuxis pediu então a Parrásio que desembrulhasse o seu quadro, para determinar então qual dos dois era efectivamente o melhor. Só então percebeu que a pintura de Parrásio simulava uma embalagem. A conclusão foi, pois, a de que Parrásio era melhor pintor que Zeuxis, uma vez que tinha conseguido iludir o olho humano de um artista, ao passo que Zeuxis apenas iludira os olhos dos pássaros.

Outra dessas lendas conta que para representar Helena de Tróia para o templo de Juno, Zeuxis²¹ implorou às cinco jovens mais bonitas de Crotona que lhes permitissem pintar o que de mais belo cada uma tinha, para assim concretizar o seu propósito. Como ora se vê, mais do que um ensejo de fidelidade ao real – bem exposto na primeira das lendas narradas – o que agora se põe em evidência é antes um exercício de *superação* do real. Num e noutro casos, se perfilam exigências que constituem os aspectos fundamentais para os mestres da antiguidade²². Essas determinações, doravante consideradas fundamentais, instituirão, no quadro do renascimento, a substituição da imitação da Natureza pelos mestres antigos e, consequentemente, a superioridade da invenção sobre a imitação. Uma tal determinação geral é bem evidente no caso de Francisco de Holanda: “Com esta se aconselhará em todas as suas cousas; esta emitará em mui antigvas novidades, e galantarias, já mais nunca vistas nem emaginadas, nem feitas senão então. D’ali aprende a grandeza e severidade da invenção; d’ali asymetria e prudentís-

21. Esta anedota encontramos-la já em Cícero, no seu *De inventione*: “así puues, presentadme, por favor” dijo, “a las más hermosas de esas muchachas, mientras pinto lo que os he prometido, para que la verdad sea transferida de un modelo viviente a una copia muda”. Entonces los croniatas por decisión pública reunieron a las muchachas en un lugar y concedieron al pintor la posibilidad de elegir lo que quisiera. Y, efectivamente, él escogió a cinco, cuyos nombres muchos poetas transmitieron a la posteridad, porque eran aprobadas por el juicio de quien debía tener el más verdade juicio de la belleza. Pues no penso que todas las cosas que requeria para la hermosura pudieran hallarse en un solo cuerpo, porque la naturaleza no há creado nada perfecto en todas sus partes en un único caso.” Cícero, *De inventione*, II 1 2-3, *Apud* Wladyslaw Tatarkiewicz, *História de la estética I*, traducción del polaco Danuta Kurzyca, Akal, Madrid, 2000, p.220.

22. Para além dos mestres da antiguidade, também Giotto pode ser surpreendido como modelo a seguir. É isso que faz Boccaccio (1313-1375) no seu *Decameron*, VI, 5, com o seu bem conhecido realismo representativo.

sima proporção de cada parte e membro das suas obras: d'ali a perfeição e decoro, dando a cada cousa o que seu é".²³

Outra das marcas da antiguidade, que Holanda fez rebater, do ponto de vista da sua influência, sobre o conceito de *imitação* foi a "selecção", a escolha do melhor modelo. O passo que se segue, sendo longo, é todavia incontornável enquanto ilustra em sentido pleno o desiderato do nosso autor nesta matéria. O texto reza assim: "O segundo mestre por onde se deve aprender deve, e o segundo abraça-se, será com mui discreta e mui fermosa e magnânima Antiguidade, a qual de louvar nunca serei satisfeito. Com esta se aconselhará em todas as suas coisas; esta imitará em mui antigas novidades, e galanterias, jamais nunca vistas nem imaginadas, nem feitas senão então. Dali aprenda a grandeza e severidade da invenção; dali a simetria e prudentíssima proporção de cada parte e membro das suas obras; dali a perfeição e o decoro, dando a cada coisa o que é seu. Dali aprenda a repartir e eleger e o fugir de mostrar tudo confusamente. Dali aprenda a fazer muito pouco e muito bem, e quando cumprir fazer muito e muito compartidamente, o fugir do feio e sem graça, o buscar sempre a gentileza e majestade, e a randa advertência e perfeição nos mores descuidos por que os outros passam levemente, escolhendo sempre o mais pouco, e o melhor entre o melhor, e o despejado e os espaços, fora dos entricamentos da confusão e do mau eleger. Ali achará ele a música e concordância e conformidade, a graça e o despejo (que é grão primor nesta arte) e assim mesmo as licenças e os erros feitos tão acertadamente, como costumaram os discretos antigos, Gregos e depois os Romanos."²⁴

Fica entretanto evidente a relação de enorme proximidade que unia Francisco de Holanda à Antiguidade. Poder-se-á dizer que, em Portugal, foi Holanda quem primeiro enalteceu a Antiguidade, algo que acontecia sistemática e naturalmente, no domínio das artes, em Itália: "Mas neste lugar seja-me a mim lícito dizer como fui o primeiro que neste reino louvei e apre-

23. Francisco de HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, Introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves, Livros Horizonte, Lisboa, 1984, Cap. XI.

24. *Ibidem*, Cap. X.

guei a antiguidade, e não haver outro primor nas obras, e isto em tempo que todos quase queriam zombar disso, sendo eu moço e servindo ao Infante Dom Fernando e ao sereníssimo Cardeal Dom Afonso, meu senhor.”²⁵

4. Problema da selecção dos modelos: a polémica entre Pietro Bembo e Pico della Mirandola

Quanto se elege como critério de abordagem para a relação com a Natureza a ideia de superação ou correcção da própria Natureza, surgem inevitavelmente questões que lançam sobre ela um manto de suspeição. Desde logo, a questão primeira que versa sobre a possibilidade mesma de conciliar, sem interna contradição, as exigências de imitação e embelezamento e uma outra, que estará na base da célebre disputa de 1512 entre Pietro Bembo e Picco della Mirandola em torno do não menos conhecido problema da selecção dos modelos. Se é certo que a primeira das questões ora elencadas não representa tema para discussões mais aprofundadas no quadro do renascimento²⁶, a segunda, por contra, originou uma acesa polémica em torno justamente da unidade das composições. Concretizemos: a procura constante e reiterada em eleger as melhores qualidades do real tendo em vista uma composição que, na sua configuração última e derradeira, seja capaz de superar o próprio real, não põe em evidência o problema da *unidade* da própria composição artística, que assim se veria espartilhada por um conjunto de determinações dispersas, desorganizadas, em suma, sem unidade?

No quadro desta importante disputa, perfilam-se, genericamente, dois grupos: o primeiro liderado por Pietro Bembo²⁷, conhecido pela fraca estima que lhe mereciam as faculdades inventivas, (tese em torno da qual se havia confinado o núcleo dos ciceronianos, que entendiam a tradução como *imitação*, como um ensejo de *conservação* dos mesmos pensamentos), bateu-se em defesa da ideia de que se deve seguir um único modelo, justificando essa circunscrição no medo do eclectismo, ou precisamente na supramencionada

25. *Ibidem*, Cap. XIII.

26. C.f. LE BOSSU, Pe., *Réflexions académiques*, 1675. Cit. por BRAY, René, *Formation de la Doctrine Classique en France*, Paris, A. Z. Nizet, 1945, p.152.

27. A carta de Bembo a Pico della Mirandola é de janeiro de 1513.

da falta da unidade das composições. Num segundo agrupamento, e nos antípodas da orientação seguida pelos indefectíveis causídicos do primeiro grupo, encontravam-se os partidários da tese de Pico della Mirandola²⁸, o qual, seguindo o pensamento de Séneca e Quintiliano (autores para quem a tradução não devia ser encarada como imitação em sentido estrito), defendem a ideia que se deve imitar não um mestre, mas seguir *vários* modelos, pois é na diversidade dos modelos que se torna possível colher o melhor de cada um. Não há, pois, nesta segunda acepção, uma cópia servil, e é isso, precisamente, que faz do retrato uma coisa morta. A atitude do artista é, nestas circunstâncias, tanto pessoal como crítica, concedendo um lugar de relevo à invenção pessoal²⁹ em detrimento, por assim dizer, da imitação entendida como cópia servil. Esta ideia de selecção de modelos apresenta-se como um critério instintivo de eleição, e nunca como uma imagem interna como figurará ulteriormente na proposta dos principais teóricos do maneirismo. Seja ainda dito que este segundo grupo, liderado por Pico della Mirandola, se inscreve no célebre arquétipo da Abelha³⁰ como expressão máxima da ideia de imitação como *selectio*.

5. O contributo de alguns autores do Renascimento para o tema de *imitação e superação da Natureza*

A primeira teoria artística do renascimento ficará, num primeiro momento, totalmente independente do renascimento da filosofia neoplatónica³¹, que estava a ter lugar nos círculos culturais florentinos. Trata-se daquilo que

28. Pico della Mirandola escreveu duas cartas a Pietro Bembo, ambas publicadas por Giorgio Santangelo, *Le epistole "De imitatione" di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, Nuova Collezione di Testi Umanistici Inediti o rari, Xi, Florencia, 1950.

29. Cito a partir de G. Santangelo, "com efeito, a invenção é tanto mais aplaudida quanto mais genuína e livre", p.30; "creio que se deve imitar a todos os bons (escritores), e não só a um, e não em todas as coisas", p.24.

30. Cf. Manuel Pires de Almeida "Da semelhança de comparação que há entre o mel e a Poesia e entre a Abelha e o poeta", in *Viagem ao Parnaso, 1633 manuscrito*; Vide ainda Francisco Leitão Ferreira "Descrição da Abelha como símbolo Imitador", in *Nova Arte de Conceitos*, 1ª parte, Lição oitava, 1718, pp. 177-179.

31. Vide, por exemplo, o caso de Ficino, para quem a beleza se determina na semelhança entre corpos e ideia. Nesta concepção se pode aferir, de resto, a influência de Plotino, que, de sua vez, ilustra a tese que temos vindo a defender, e que determina que entre o renascimento e a Idade Média não há um hiato intransponível, mas antes assinaláveis laços de proximidade e continuidade.

Alberti considera ser uma perspectiva metafísica que se contrapõe a uma outra dita “fenoménica” do classicismo grego.

Para Alberti (que se formou nos círculos de Lorenzo de Médicis) era necessário conhecer todas as artes liberais, sob pena de não se poder exercer, com probidade, nenhuma das artes. Neste ponto, Alberti não é original, já que acompanha a mesma tese que é expandida por um conjunto alargado de autores que percorrem transversalmente toda a época renascentista. São disso exemplo autores como Francisco de Holanda e Lomazzo.

Falta qualificar, porém, a supramencionada perspectiva “fenoménica” em que Alberti se filia. Por ela se determina que ao pintor cabe imitar a Natureza, e que esse é um passo absolutamente incontornável para que uma obra seja precisa e bela. Essa é, aliás, a causa próxima que levará Alberti a qualificar Narciso como o primeiro pintor, precisamente porque a sua imagem na água podia ser tomada uma cópia exacta de si mesmo sobre uma superfície plana. Esse é, pois, o critério supremo que permite distinguir beleza³² de fealdade: para Alberti, a beleza é conhecida pela faculdade racional – tudo procede da razão, dirá o autor – que é comum a todos os homens (a mesma que permite determinar unanimemente quais as obras de arte belas) em detrimento dos processos associados à imaginação, que são subtraídos da conceptualização – diríamos – “estética” deste autor.

Na esteira de Alberti, entenda-se, na prossecução de uma perspectiva “fenoménica” da imitação, Leonardo da Vinci secunda a tese de uma imitação da Natureza. Todavia, se no primeiro se faz sentir um apelo declarado no sentido de melhorar a realidade que nos serve de base, no segundo esse apelo dilui-se para dar lugar a um outro, que aponta no sentido de uma imitação *exacta* da Natureza. No seu *Trattato della Pittura*, Leonardo da Vinci aponta para um “modelo” de imitação da Natureza sustentado na perspectiva ma-

32. Vejamos em que consiste a beleza para Alberti: “[...]che la Bellezza è un concerto di tutte le parti accomodate insieme con proportione, e discorso, in quella cosa, in che le si ritruovano; di maniera che e' non vi si possa aggiugnere, o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio”, L. Alberti, *De re aedificatoria*, tradotta in lingua Florentina da C. Bastoli, Venetia, 1565, VI, 2, p.162; “Che la bellezza, è un certo consenso, e concordantia delle parti, in qual si voglia cosa che dette parti si ritruovino, la qualconcordantia si sia havuta talmente con certo determinato numero, finimento e colloccatione, qualmente la leggiadria cioè, il principale intento della natura, ne ricercava”, *Ibidem*, IX, 5, p.338.

temática. Onde, a pintura pode ser tomada como ciência e não como um acto estritamente mecânico. Mas se é verdade que, num primeiro momento, Leonardo da Vinci preconiza a tese de uma imitação fidedigna da Natureza, pensada à luz dos ideais de ordem e perspectiva, não é menos verdade que noutros momentos da sua obra (e.g parágrafos XIII, XXVIII e CXXXIII da obra referida *supra*), e a propósito do *belo estilo*, da Vinci parece resgatar a tese segundo a qual a imitação *pode* superar a Natureza, o que aponta no sentido outro de um “método selectivo”. Se é, porém, certo que a pintura pode superar a Natureza, é igualmente certo que Leonardo da Vinci está longe de encorajar o artista a utilizar a imaginação para *melhorar* essa mesma Natureza. Desta feita, podemos considerar que nenhum destes autores ignorou ostensivamente a possibilidade de se corrigir ou melhorar a Natureza através da arte. Sem pretender identificar exaustivamente os autores que acompanham Alberti e Leonardo da Vinci nesta tomada de posição, não poderíamos deixar de referir nomes como Rafael ou Miguel Ângelo³³, como autores que justamente vêm nesse ensejo de superação da natureza um móbil, em permanência, para uma representação do *melhor* e do *mais belo*.

6. Da imitação à ideia: o testemunho de Holanda

Quanto mais se difunde a teoria das ideias, mais se aproxima do seu sentido originário. Uma teoria da arte, que inicialmente se pautava por uma finalidade eminentemente prática (beleza) e especulativa, irá, ao longo do Renascimento, retomar aquele que é o seu sentido originário, entenda-se, um sentido metafísico. Se no séc. XV, a ideia, *não está*, nem preexiste na alma do artista – como alegavam Cícero³⁴ e S. Tomás de Aquino – nem é

33. Esta é de resto a posição do célebre biógrafo de Miguel Ângelo, Condivi. Veja-se Condivi, *Vita di Michelangelo*, Ed. 1821.

34. “Ciertamente, aquel famoso artista, al hacer la figura de Júpiter o Minerva, no miraba a nadie que servia como modelo, sino que en su própria mente habitaba una extraordinária idea de belleza, mirando la qual y clavados los ojos en ella, dirigia su arte y su mano para conseguir su semejanza. Así pues, como en las formas y figuras hay algo perfecto y sobresaliente, a cuya idea intelectual, mediante la imitación, se refieren los objetos que por sí mismos no son visibles a los ojos, así, com la mente vemos la idea de la perfecta elocuencia, com los oídos buscamos su cópia. A estas formas de las cosas llama “ideas” aquel eminentísimo autor y maestro no solo del pensamiento, sino también de la palabra, Platón, y afirma que no nacen y dice que siempre existen y que están contenidas en la razón y la inteligencia.” Cícero, *Orator*, 2, 8, *Apud* Wladyslaw Tatarkiewicz, *História de la estética I*, traducción del polaco Danuta Kurzyca, Akal, Madrid, 2000.

inata, como proclamava o neoplatonismo de Ficino³⁵, tal só poderá significar que “ela vem à mente”, para usar a célebre declaração de Rafael³⁶, “nasce”, na expressão de Armennini, ou “é retirada da realidade”, como dirá ulteriormente Vasari. Tal significará, para estes últimos autores, que não se labora mais no plano de uma simples cópia da realidade, senão que estamos perante uma *representação interior*, que, nos antípodas desse ensejo de simples cópia, se afirma como independente relativamente ao objecto concreto e individual. No entanto, a representação interior não é ainda, em rigor, “metafísica”, na medida em que está ainda incrustada na realidade. Tomemos, a título meramente exemplificativo, o caso de Rafael: para pintar uma bela mulher, é necessário, para além de ver várias mulheres (o que indicia a supramencionada filiação na realidade concreta), extrair essa imagem da “perfeita feminilidade” que se colhe no plano de uma representação interior, independentemente do objecto concreto e individual³⁷. Já no séc. XVI, a palavra “ideia” difunde-se e surge sobretudo como *conteúdo* da representação artística, *id est*, a própria faculdade de representação artística, identificando-a quase com a imaginação ou “potência imaginativa”. A relação sujeito-objecto entra, pois, num novo estado de maturação que desponta no maneirismo, e que simultaneamente o caracteriza. De forma breve, importa fazer notar que o maneirismo se caracteriza, *grosso modo*, como um ensejo de superação do primeiro Renascimento, que contesta as regras fixas (mormente as regras matemáticas), do mesmo modo que rompe com a harmonia universalmente válida que caracterizava, justamente, o primeiro Renascimento. Caso paradigmático é o de Miguel Ângelo quando, em 1475, critica a doutrina das proporções de Durero e, em geral, as teorias de arte que se caracterizavam pela tentativa de racionalizar – sobre uma

35. “La bellezza, donde quiera que se nos presente, [...] resulta grata y se hace apreciar, porque corresponde a una idea innata en nosotros y se nos ajusta plenamente.” Ficino, *Comm. in Plot. Ennead.*, I, 6 (Op. 1561, p. 1574), *Apud* Tatarkiewicz, *História de la estética III*, p.136.

36. “E le dico che per dipingere una bella mi bisognaria veder più belle con questa condizione che V. S. si trovasse Meco a fare scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudici, e di belle donne, io mi servo di certa ide ache mi viene nella mente. Se questa há in sé alcuna eccellenza d'arte, io non so; bem m'affatico d'averla.” Rafael Sanzio a Castiglione, Passavant, Paris, 1860, I, 502.

37. A “Ideia” que o artista engendra no plano da sua interioridade não tem, pois, origem na simples subjectividade, como expressão de uma putativa arbitrariedade, mas é antes “colhida” na Natureza, mediante um *giudizio universale*.

base científica e matemática – a representação artística.³⁸ Um dos autores que indubitavelmente poderá figurar como referência incontornável do espírito maneirista, e que põe em causa a relação entre pintura e matemática (o que poderia ser tomado como uma perda do espírito científico) é Frederico Zuccaro: “Digo que a arte de pintar – e sei que digo a verdade – não toma os seus princípios das ciências matemáticas e não tem a menor necessidade de recorrer a elas para aprender as regras ou os procedimentos indispensáveis à sua prática, nem mesmo para se esclarecer especulativamente sobre o assunto; a pintura não é filha das matemáticas, mas da Natureza e do desenho. Uma mostra-lhe a forma, o outro ensina-lhe a trabalhar. [...] Ora, os pensamentos do artista não devem simplesmente ser claros, devem também ser livres; o espírito do artista deve ser aberto e não submisso, isto é, não deve depender mecanicamente de semelhantes regras.”³⁹

Para Zuccaro, assim como para Lomazzo, a arte italiana estava visivelmente em decadência. A justificar um tal diagnóstico figurava a circunstância, evidente para estes autores, que determinava que os artistas só evidenciavam preocupação com a perfeição e a beleza, negligenciando o aspecto intelectual, tomado não no sentido estrito de “regras” ou “proporções”, mas antes no sentido daquilo que “vem à mente”. Em bom rigor, Lomazzo aceita as regras da proporção e da perspectiva, mas insiste que é mais importante o poder do olho que o do compasso. O pintor deve ter formação nas mais variadas áreas, deve aprender os preceitos da arte, mas as prerrogativas que definem o verdadeiro artista passam antes pela assunção plena do dom da pintura, isto apesar de ser necessário uma longa aprendizagem no sentido de aperfeiçoar a técnica. Tem de se ser dotado, ter esse génio natural.

38. Não obstante esta filiação que ora se sugere entre Miguel Ângelo e o Maneirismo, e não obstante a assunção clara, por parte do autor, de alguns dos pressupostos teóricos que animam o maneirismo, a verdade é que esta filiação está longe de ser consensual.

39. “Ma dico bene e so che dico il vero, che l'arte della pittura non piglia i suoi principi, né há necessita alena di ricorrere alle matematiche acienze, ad imparare regole e modi alcuni per l'arte sua, né anco per poterne ragionare in speculazione; però non è di essa figliuola, ma bensì della Natura e del Disegno. L'una le mostra la forma; l'altra le insegna ad operare. “[...] L'intelletto há da essere non solo chiaro, ma libero, e l'ingegno sciolto, e non così ristretto in servitù meccanica di sì fatte regole, perocchè questa veramente nobilissima professione vuole il giuditio e la pratica buona, che li sai regola e norma al bene operare.” Zuccaro, *L'idea de pittori, scultori, e d'architetti*, II, 6, 1607.

Esta é de resto, a posição liminarmente assumida pelo nosso autor, Francisco de Holanda. Para além de prescrever, como regra absolutamente irreduzível, a circunstância de não se dever imitar outros artistas, considerará outrossim a actividade artística como uma invenção caracterizada pela manifestação da sua irreduzível individualidade e a afirmação concomitante do seu engenho excelente e raro, ou, numa palavra, da sua natureza superior. Apesar de extenso, o passo que assinalamos *infra* é particularmente esclarecedor: “Parecerá porventura que qualquer homem poderá ser pintor, aprendendo. Mas muito será enganado quem isto cuidar; porque, se alguma ciência ou arte neste mundo para sua perfeição lhe foi necessário trazer a origem e natural de seu nascimento, sem dúvida nenhuma esta deve ser a arte da pintura. E não somente para ser perfeito e consumado em tal ciência e tão profunda lhe convém com uma nova graça nascer de Deus e de natural índole e raríssima; mas ainda estimo que lhe é necessário haver em seu pai e mãe algum lume de engenho nesta ou em outra qualquer nobre arte, ou alguma excelência de virtude; por que para digno de ser pintor mester há nascer pintor, pois o pintar não se aprende, mas somente se pode crer que com o mesmo homem nasce. Isto sem se saber como, pois, no inocente menino, que há-de ser famoso nesta profissão, tenho eu para mim que está infundido e posta toda a profundidade do saber que depois se há nele descobrir, quando for tempo exercitá-lo e descobri-lo. E digo que o mesmo exercício está naquela criatura, quando está no colo da sua ama chorando; porém assim está coberto aos mortais olhos, que o não alcançam nem podem ver, e escondida está aquela pedra preciosa daquele engenho já no menino, como vemos o fruto escondido nos secos ramos e nas vides, e outras muitas coisas que vemos, quando as vemos. A sua puerice deste, não será tanto nos jogos quanto a dos outros moços; e logo começará a lançar algum raio da luz que lhe do céu foi por graça dada; e na adolescência já o seu engenho deve de exceder e apagar todos os outros de sua pátria e das alheias; e este com ele crescerá com tanta força, que o que na vida mais sumamente amará, sem algum vestígio de interesse, será a arte. Nisso sonhará, vigiará, nisso terá todo o gosto e felicidade, sem nunca antepor nenhum desgosto nem incômodo dos que continuamente vê viver os outros

ignorantes pintores.”⁴⁰ Convém, porém, precisar melhor o sentido das palavras de Holanda. A simples menção a um talento dito “natural” – revelador da sua peculiar inscrição no maneirismo – está longe de ser a expressão de uma conquista definitiva. Para Holanda, um tal talento só se torna produtivo na exacta medida em que for exercitado: “O natural, que digo, deve com tanto estudo e exercício acompanhar quanto lhe o gosto pede, que será muito; e não deixará no seu estudo de examinar e experimentar em todos os modos, que se inventam na pintura e na escultura, de dia e todas as noites, que é tempo mais de estudar.”⁴¹

Num momento subsequente, Holanda reforçará essa ideia: “E está sabido que eles dizem o que é falso, porque aqueles tais fidalgos ou engenhos, ainda que cem anos aprenderam, nunca grandes homens de pintar podiam ser; não já que lhes negue o poder de pintar, como muitos fazem, e melhor, mas todos estes engenhos que não são mui firmes e de grande força de crescimento apagam-se e finam-se em muito breve tempo e não podem passar adiante de si um pouco ou muito, ainda que os tirem com um cabrestante com que podem tirar naus, porque param muito juntos de si mesmo. E contudo um grande engenho (não dos que acima digo) e natural vale mais que todo o trabalho do mundo; mas nem por isso nascer com ele somente basta, mas há-de logo de ajudar a arte e a ciência e o costume; sem o qual o mor engenho dos homens teria algum vigor; mas deve-se muito antes de carecer da arte, que alcançar se pode com trabalho e com muito tempo; que não já do natural dom, dado do liberalíssimo Deus, por suma providência sua; porque brevemente com ele tudo se alcança o que fica por saber.”⁴²

Um engenho entretanto disciplinado pelo ensino tem, para Holanda, uma missão bem definida: “Por meu conselho, o engenho excelente e raro não deve contrafazer ou imitar nenhum outro mestre: senão imitar-se antes a si

40. Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Cap. VII.

41. *Ibidem*.

42. *Ibidem*.

mesmo e fazer por dar ele aos outros antes um novo modelo e nova maneira que imitar e do que possam aprender.”⁴³

Haverá ainda a registar, a este propósito, um regresso, diríamos, aos “argumentos” de autoridade, o que não significa aqui mais do que um constrangimento que nos concita a seguir (nunca evidentemente no sentido de “copiar”) os melhores mestres. Onde, se, como vimos, para os maneiristas era necessário esse “dom natural”, era igualmente necessário que ele fosse aperfeiçoado pelo ensino. Só num espírito verdadeiramente dotado e disciplinado pela aprendizagem poderá ser “comunicada” a Beleza (categoria que, paradoxalmente, não figura no pensamento ou textos de Holanda). Para os maneiristas, a beleza constitui assim algo que o espírito de Deus “transmite” directamente ao espírito do homem⁴⁴. A ideia contida no espírito do artista será, pois, fonte primitiva de toda a beleza que se fenomenaliza na individualidade das obras de arte. Neste particular enquadramento teórico que assim se desvenda, a relação com a Natureza quase desaparece. A pintura e a Natureza estão controladas pelo intelecto, no caso da pintura pelo intelecto humano e no caso da Natureza pelo intelecto divino. Numa das suas conferências na academia romana, Zuccaro opor-se-á frontalmente à ideia da pintura como “cópia” da Natureza. Para este autor, as ideias podem ser pensadas e inscritas em três estádios diversos: no primeiro estádio, a ideia figura no intelecto de Deus; num segundo estádio, a mesma ideia emerge na *intelecto* dos anjos, enquanto que num terceiro e último estádio ela assoma no intelecto do homem. No que ao caso do homem diz respeito, Zuccaro evita utilizar o termo “ideia”, preferindo utilizar o de *desenho interno*, que não é substancial, mas é o resultado do divino *em nós*. Para o autor, a pintura é não tanto o resultado do desenho externo, senão aquilo a que, nos antípodas dessa compreensão primitiva de desenho, o autor chama de *desenho interno*. Objectar-se-á: será que este desenho interno é a expressão de uma pseudo-entidade, totalmente desvinculada da realidade?

43. *Ibidem*, Cap. IX.

44. F. Holanda aceita a ideia quer como resultado da inspiração e visão divina (“como um exemplo sonhado ou visto em o céu”, “com olhos interiores em grandíssimo silêncio e segredo”), quer como termo da imitação selectiva (“a qual há de imaginar e escolher a mais rara e eicelente que a sua imaginação e prudência poder alcançar”) cap. XIV – “Da Invenção” e cp. XV – “Da Idea”.

A esta dúvida, com vincados traços de objecção, Zuccaro sublinha a tese que determina que o homem – tomado num primeiro e elementar nível de sentido que o determina como “ser material” – está fortemente dependente do conhecimento que se adquire através dos sentidos, o mesmo é dizer, dessa realidade. Esse laço não é, pois, removido. O que deve ser enfatizado, no entanto, é a prioridade genética e sistemática da ideia. Tal significa, se bem interpretamos uma tal prioridade, que não é a percepção sensível que promove a formação das ideias, mas, por contra, que é essa formação primitiva – no sentido da *génese* – da ideia que responde pela activação da percepção sensível. Em síntese, a resposta cabal de Zuccaro à objecção que compromete a hierarquia entre ideia e percepção sensorial (colocando a segunda como causa eficiente da primeira), o autor dirá: “Não é a percepção sensível que está na origem das ideias, mas são estas que convocam a percepção sensível a esclarecer, aclarar as representações interiores.”⁴⁵

Num outro e bem conhecido passo – igualmente longo, mas igualmente incontornável – o autor secunda e reforça essa tese: “Eis o que os sentidos impõem à nossa alma para que esta compreenda e sobretudo forme o seu desenho interno. E, já que os exemplos facilitam a compreensão das coisas, vejamos um exemplo de como o desenho é formado no nosso espírito. Assim como, para obter o fogo, o ferro bate na pedra, da pedra saem faíscas que inflamam a acendalha e, aproximando-se a mecha da acendalha, o candeeiro acaba por iluminar-se, também a virtude intelectiva bate na pedra dos conceitos no nosso espírito; e o primeiro conceito a saltar, qual uma faísca, inflama a acendalha da imaginação e acciona os fantasmas e as imaginações ideais; esse primeiro conceito é indeterminado e confuso, e não é compreendido pela faculdade da alma ou intelecto agente ou potente. Mas essa faísca torna-se pouco a pouco forma, ideia, fantasma real e espírito produzido por essa alma especulativa e formativa; a seguir os sentidos inflamam-se e acendem o candeeiro do intelecto agente e potente; e, uma vez aceso, este difunde a sua luz a fim de especular e ver todas as coisas;

45. *Ibidem*, *Ideia* I, 11, p.63 e ss.

daí nascem ideias mais claras e julgamentos mais seguros que aumentam a inteligência intelectual para o conhecimento ou formação das coisas; [...].⁴⁶

Donde, sem contestar a necessidade da percepção sensível, Zuccaro atribui à ideia o carácter de um *a priori metafísico*, o que significa, na discussão ora em apreço, que a ideia desponta como centelha da divindade⁴⁷. Trataremos oportunamente, e com maior verticalidade, este ponto no decorrer do Capítulo II onde, ver-se-á, se associará à bem conhecida “Metáfora da Luz”.

Enquanto Zuccaro está mais preocupado com a ideia em sentido intelectual, Lomazzo preocupa-se sobretudo com a noção de beleza. Para um neoplatónico, como é o seu caso, a beleza só poderá significar uma manifestação visível do Bem. Nesse sentido, a beleza que é para Lomazzo uma graça espiritual, aparece sob três formas: nos anjos, sob a forma de ideia, no homem, sob a forma de razão ou conhecimento, e na matéria sob a forma de realidade sensível. Note-se, no entanto, que esta preocupação devotada à beleza está longe de traduzir uma inflexão relativamente ao primeiro Renascimento. Ela é antes a assunção, tal como vimos antes em Zuccaro, de uma preocupação mais sistemática em torno da *interioridade*. É, pois, por isso que a beleza em Lomazzo é conhecida como um sentido espiritual interior, a qual, em bom rigor, não é mais do que a razão. As ideias destes dois teóricos maneiristas (que aqui assinalámos sem nenhuma pretensão de exaustividade) são um indício do abandono do racionalismo que caracterizou o primeiro Renascimento para o converter aos valores do catolicismo medieval.

46. *Ibidem*.

47. “A alma é uma força interior e uma centelha divina; diremos para maior clareza, que o fiozinho de luz que penetra na nossa alma é de certo modo imagem do criador em nós, e essa força criadora de formas, que chamamos alma do desenho, é o conceito de ideia”. *Ibidem, Ideia*, II, I, p.102.



Fig. 2v.



Fig. 3r.

7. “Estado da Arte” da discussão holandiana do tema da *imitação* e a necessidade de uma *auto-mimesis*

Ao longo das páginas precedentes, foi nosso propósito ilustrar um dos tópicos mais relevantes no contexto da reflexão em torno das artes, e um dos que mais se notabilizou no pensamento de Francisco de Holanda. Esse esforço não deve ser tomado, porém, como uma simples tentativa para elencar as alternativas hermenêuticas e exegéticas em que se diluíram a discussão em torno da imitação, mas como uma tentativa para surpreender as diversas influências que, directa ou indirectamente, influíram para essa mesma evolução e que, por essa via, permitem uma melhor intelecção da diversidade que é imputável ao termo “imitação”. Holanda surge bem aqui. Estribada a partir dessas influências identificadas a montante, foi possível identificar as principais decisões do autor, do ponto de vista estritamente hermenêutico, em relação à questão da imitação, e, não menos relevante, clarificar as implicações de tais decisões teóricas de fundo nas fases subsequentes do seu pensamento. Esse trabalho, porém, não se esgota neste I Capítulo.

A concretização desse propósito foi parcialmente alcançada observando a seguinte estratégia:

- i. surpreender a forma como a ideia de imitação no Renascimento acompanha o próprio movimento renascentista:
- ii. ao fazê-lo, foi possível verificar que a imitação não pode ser vista de um modo, diríamos, monolítico, uma vez que, mesmo dentro do período renascentista, foi sofrendo alterações, e que tais alterações, que rapidamente integraram o horizonte de sentido da própria imitação, concorreram de forma decidida para a obtenção de uma mundividência nova, que redistribui e reorganiza os agentes homem, Natureza e Deus;
- iii. o pensamento de Holanda, que “vagueia” por entre aquilo a que definimos *supra* como “Primeiro Renascimento” e as determinações essenciais que convergem em torno de um Renascimento mais tardio, a que chamámos “Maneirismo”. Seja dito, aliás, que é precisamente no quadro mais amplo

do Maneirismo, em que a arte sobrevém como manifestação de um estilo próprio, mas outrossim como expressão da liberdade de pensamento e de uma insuspeita originalidade, que Holanda indicará uma nova forma de pensar a imitação, registada por uma longa tradição de comentário através da expressão *auto-mimesis*. Os *engenhos excelentes e raros*, dirá o autor, “não devem emitir nenhum outro mestre; senão emitir se antes a si mesmo.” Coligem-se aqui, a propósito de uma originalidade que é elevada à condição da *auto-mimesis* mas que não é, no entanto, ilimitada, duas formas aparentemente paradoxais de pensar este engenho “excelente e raro”, e que antecipa, em alguns séculos, a célebre tese hegeliana segundo a qual a arte não é uma actividade meramente mecânica que está ao alcance de todos nem tão-pouco prerrogativa exclusiva de um génio que repudia todas as formas de regra como sendo contrárias à sua liberdade. Isso mesmo registará, com especial agudeza, Adriana Serrão: “A *maneira* atesta os direitos da originalidade de um pensamento livre, uma originalidade que não é, porém, irrestrita, mas concedida apenas ao engenho «excelente e raro», ou seja, a um número limitado de estilos, os quais não se confundem com a mera expressividade individual nem com a genialidade desregrada.”⁴⁸ Em Holanda, não se trata, porém, de decidir, como em Hegel, se a excelência do engenho se deixa compagnar com a observância de regras. A questão de Holanda é outra: trata-se de mostrar que a originalidade do artista/pintor deverá ter sempre como modelos a Natureza e a Antiguidade, não naturalmente com o fito de uma imitação estrita destes mestres, mas vendo nessa filiação a condição mesma que viabiliza o propósito de um contínuo imitar-se a si mesmo.

Entretanto, torna-se imperativo associar a esta análise expandida antes uma averiguação mais meticulosa, mas necessariamente concisa, da importância dos conceitos de *ideia* e *imaginação/desenho*, que são uma das muitas expressões do carácter plurisignificativo do conceito holandiano – e renascentista – de imitação.

48. SERRÃO, Adriana Veríssimo, “Ideias estéticas e doutrinas da arte nos séculos XVI e XVII”, in *História do Pensamento Filosófico Português*, Direcção de Pedro Calafate, Vol. II, Lisboa, Editorial Caminho, 2001, p.363.



Fig. 3v.



Fig. 4r

DA IDEIA COMO DESENHO: CARTOGRAFIA DO PROCESSO CRIATIVO

1. Da ideia entendida como *imaginação* à ideia como *essência*: expressão de um itinerário de profundidade metafísica

A noção de ideia, como ficou sugerido na secção anterior, assoma como estrutura de sentido fundamental em Francisco de Holanda e, outrossim, no pensamento filosófico e na própria Estética – que viria a constituir-se autonomamente mais tarde, no trabalho pioneiro de A. G. Baumgarten. Ultrapassado o plano da estrita *imitação*, o trabalho artístico concita uma qualquer sorte de constrangimento mental que se consubstancia precisamente na ideia. Segundo o néo-kantiano E. Cassirer, é precisamente num plano da ideia elevado à categoria de paradigma que podemos encontrar a chave hermenêutica de um discurso historiográfico e, no caso ora em apreço, uma hermenêutica da história da ideia de arte. A este de filão de pensamento se associará E. Panofsky, para quem o conceito de ideia chamará a si, com o decurso do tempo (mormente até ao século XVII) um teor *estético*¹. Esta teoria da ideia, nos an-

1. “Panofsky estudou no seu *Idea* a migração sofrida pelo sistema das Ideias platónicas, que se tornou um conceito específico da teoria da arte, enquanto que, paradoxalmente, Platão tinha demonstrado a inferioridade dos fazedores de imagens. Panofsky mostra que, desde a Antiguidade, em Cícero e Plotino, se efectua uma primeira conciliação entre as Ideias transcendentais de Platão e a criação artística. Cícero relaciona a criação feita por Fídias das estátuas de Zeus e Atenas com a “imagem mental” inata de uma perfeição divina que o escultor teria copiado. Vê nessa relação do artista com a Ideia a explicação mais satisfatória do funcionamento do sistema das Ideias. Há, pela primeira vez, uma inversão das concepções platónicas “relativas à própria essência da arte e à essência da Ideia”. A Ideia torna-se coisa mental, hóspede do artista desse modo reavaliado: já não é apenas «o humilde copista da natureza, mas também o seu émulo», em contacto com o divino. Panofsky cita Plotino (En., V, 8, 1) que chega a dizer que «Fídias deu à sua estátua os traços sob os quais o próprio Zeus teria aparecido se tivesse querido mostra-se ao nosso olhar». O Renascimento fará da concepção de Cícero uma referência-chave quando os artistas quiserem estabelecer uma relação a Ideia e a sua arte; construiu uma teoria da arte fundada em Platão

típodas do que este ideolecto eminentemente platónico possa sugerir, não se deixa harmonizar com a concepção estética de Platão. Para este último, o artista surge como mero *imitador*, não protagonizando, destarte, nada de especificamente interior que possa emanar do espírito. A este propósito, não será excessivo lembrar, neta ocasião, as palavras do Hegel das *Lições de Estética*, que chamando a si esta herança do Platão do *Timeu*, lembrava que a imitação era uma ocupação negociosa e supérflua, que atravessava um “meio exterior” totalmente exaurido de espiritualidade. Insistimos: há aqui claramente uma espécie de revolução copernicana que se opera no plano conceptual relativamente à *ideia*, tal como era entendida por Platão. Essa transmutação de sentido significa não evidentemente o seu abandono, mas uma vaga de fundo que converge no sentido da sua reinterpretação. Nesse novo enquadramento, a ideia, ideia *interna*, entendida como uma representação imanente à consciência e que participa, *mutatis mutandis*, da própria perfeição da ideia platónica, chama agora a si o estatuto de uma superioridade qualitativa relativamente à noção de mera *cópia*.

Como já vimos, no intento de conferir uma dignidade a um trabalho artístico outrora negligenciado e esquecido, Francisco de Holanda entra nesta discussão atribuindo à *ideia* uma importância ímpar no quadro da sua própria teoria da arte. Entretanto, é curioso constatar como Holanda foi considerado por uma certa tradição de comentário, onde figuram nomes como Sylvie Deswarte ou A. Blunt, como primeiro tratadista a acolher a noção de ideia no âmbito mais vasto da tratadística figurativa.

Ora, é claro que Panofsky desconhecia o *Da Pintura Antiga* de Francisco de Holanda, caso contrário, teria achado no Renascimento um tratado neoplatónico de arte, onde a Ideia surge relacionada com a arte. Esta é, de resto, a posição de Sylvie Deswarte. Para a historiadora, “a tese de Erwin Panofsky está falseada pela ignorância do Livro I de *Da Pintura Antiga* de Francisco de Holanda. Panofsky, no livro todo da ideia, omite o nome de Francisco

onde o pintor, tal como o filósofo ou o místico, aspira e chega a uma elevação metafísica da alma. [...] Com efeito, as Ideias de Platão foram definitivamente integradas na teoria da pintura por pintores teóricos que quiseram dar às suas criações um fundamento filosófico.”, Farago, France, *A Arte*, Porto Editora, 1998, pp.90-91.

de Holanda. Se ele tivesse recorrido, mesmo mais tarde, aos capítulos de Holanda nos quais figura a palavra *Idea*, tê-lo-ia certamente assinalado e comentado, nem que fosse só nos prefácios posteriores das diversas traduções do livro. [...] No Livro I de *Da Pintura Antiga* de Francisco de Holanda, Panofsky teria achado a confirmação da sua intuição de origem, herdada de Ernst Cassirer, de que devia existir um verdadeiro tratado neoplatónico da pintura no Renascimento. Assim, ele teria podido colmatar a incómoda lacuna na estrutura que estava elaborando.”² Holanda não só utilizou o termo *Idea* relacionado com a actividade do artista (sempre escrito, segundo a cópia manuscrita de Monsenhor Ferreira Gordo, com maiúscula, assim com *Deus* e *Desenho*), como foi o primeiro³, segundo a análise de David Summers⁴, a aplicar o verbo *criar* à actividade artística, adicionando um teor metafísico e cristão. Uma simples leitura do capítulo “Que cousa é a Pintura”, do *Da Pintura Antiga*, mostraria não só que é possível conciliar a *Ideia* com a arte, como também existe no renascimento um tratado neoplatónico de pintura.

Seja dito, no entanto, que a noção de ideia já circulava no meio artístico da época, mas ainda sob a capa de um léxico filosófico adstrito ao exprobadado sentido platónico. Entretanto, Holanda considerava que a ideia, entendida como modelo interior e como produto da imaginação, provém directamente de Deus, considerado o Sumo Artífice. Assim se inaugura, num certo sentido, uma *Metafísica da Arte*. Para recuperar por um instante a relação dialógica com Hegel, que precisamente convocava, como foi dito, a herança de Platão, importa fazer notar como o autor das *Lições* se demarcava sucessivamente desta ideia holandiana de uma *Metafísica da Arte*, a que chama, nesse texto, *Filosofia Abstracta do Belo*. Isso explica-se para Hegel pela circunstância de só haver arte no exacto momento em que ela *aparece*, isto é, no momento

2. Deswarte Sylvie, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos, Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Difel, Lisboa, 1992, p. 131.

3. Ernest Cassirer acreditava ter sido Leonardo o primeiro a aplicar o termo «criar» à atividade do artista, quando este propõe a arte como uma segunda criação, produzida pela imaginação.

4. Summers, David, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, 1981, p. 53.

da execução. *Arte é aparência*, lembrará sucessivamente Hegel, apontando justamente numa direcção alternativa à de uma Metafísica da Arte.

Nos antípodas de uma tal concepção, Holanda inaugura uma perspectiva amplamente difundida mais tarde por Zuccaro e Lomazzo, em que a Ideia, tomada aqui como sinónimo de fantasia ou imaginação, transforma-se no acesso directo à ideia que está na mente divina. Para o autor, a pintura funda-se principalmente na *invenção* (termo quase sempre relacionado com a *retórica*, como veremos adiante). Com efeito, toda a atenção de Holanda se foca no processo inventivo, dado que para o autor é neste processo que se dá a actividade fundamental do artista, o mesmo é dizer, a verdadeira criação. Para Francisco de Holanda, esse processo deve ser entendido, desde logo, como um processo de interioridade. É de resto nesse quadro de interioridade, tomado liminarmente como uma realidade exclusivamente interior, que encontramos este a Ideia/Invenção. Segundo Holanda, situar aí, em primeira instância, a origem “início temporal e génese ideal” do processo artístico não significa condená-lo a uma pura arbitrariedade, porquanto entende que a Ideia é já composta de uma certa ordem, que a apresenta não como expressão de um mero esboço indefinido mas, por contra, como algo que apresenta contornos e conteúdos já determinados. Será ainda no quadro desta interioridade e da enfatização da Ideia como instância primeira que encontraremos a idiossincrasia da compreensão holandiana em matéria de imaginação, de um lado, mas outrossim do *distinguo* fundamental entre entendimento artístico e intelectualismo conceptual, de outro. Dever-se-á referir, a este propósito, que a ideia não é, como sustenta *grosso modo* o intelectualismo, a perspectiva comum entre as diversas obras de arte em partiular e, portanto, o denominador comum que a todas subtrai a sua singularidade e identidade próprias. A posição de Holanda estará nos antípodas de uma tal concepção que aflorámos *supra*, dado que considera que cada ideia, tomada na sua singularidade em concreto, estará na origem de uma obra que ainda *não é*. Importa referir também que a concepção de Ideia, tal como aparece expandida nos seus textos de referência, se diferencia claramente daquela outra apresentada pelos autores do Primeiro Renascimento, que dela se serviam

para explicar o “problema” da Beleza: pensamos especialmente em autores como Rafael, Dürero ou Alberti⁵. Esta apresentação ficaria incompleta se não sublinhássemos muito enfaticamente a associação que Holanda promove entre *Ideia* e *imagem*. Numa espécie de reordenação de fundo, feita naturalmente por antecipação, da doutrina dos elementos operada no século XVIII por Kant, Holanda “eleva” o entendimento à faculdade de produzir imagens, o que para o nosso autor não significa uma despromoção em relação à função judicativa e às funções de raciocínio lógico que tradicionalmente se associam ao entendimento. Holanda, numa clara tentativa para se dissociar de qualquer tipo de intelectualismo, sugere que as faculdades intelectuais – mormente o entendimento – têm uma função eminentemente visual, em que o exercício de pensar se deixa consubstanciar num inaudito processo de produção e selecção de imagem. A imagem será, para recuperar aqui uma expressão celebrizada por Maurice Merleau-Ponty, o *visível* do *invisível* que é a *Ideia*, mas de um visível que ao ser operado ainda na intimidade da mente, “com olhos interiores”, permanece ainda, de certa forma, invisível, ou para utilizar o ideolecto de Holanda, visto em “grandíssimo silêncio e segredo”. Dissociando o entendimento da sua função lógica de “pensar”, o *output* de uma tal faculdade assume necessariamente uma compleição diversa: longe, pois, de se tratar da expressão paradigmática de um puro intelectualismo que vê na *Ideia* uma espécie de repositório onde a diversidade é elevada à sua unidade eidética, Holanda atribui à *Ideia* a função outra de ser *exemplar interior único*, engendrado e contemplado pelo artista num espaço de pura interioridade.

5. A propósito da Beleza, diz Alberti o seguinte: “Ma che cosa sai Bellezza, e ornamento da per sé e che differentia sai infra di loro, forse lo intenderemo più apertamente com lo animo, che a me non sarà facile di splicarlo com le parole. Ma noi per esser brevi la diffiniremo in questo modo, e diremo, che la Bellezza è un conserto di tutte le parti accomodate insieme com proportione, e discorso, in quella cosa, in che le si ritruovano; di maniera che e non vi si possa aggiugnere, o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio. Et è questa certo cōa grande, e divina: Nel dar perfettione a la quale si consumano tutte le forze de le arti, e de lo ingegno, di raro è concesso ad alcuno, nè ad essa Natura ancora, che ella metta inanzi cosa alcuna che sai finita del tutto, e per ogni conto perfetta.” : Alberti, L. B., *De re aedificatoria* (versión italiana: l'architettura, tradotta in lingua Fiorentina da C. Bastoli, Venetia, 1565, VI, 2, p.162.



Figs. 4v e 5r.

Seja dito, entretanto, que se as considerações precedentes sugerem uma filiação estrita de Holanda, por força da influência de Vitruvius relativamente a uma Ideia que é compreendida fundamentalmente como imaginação⁶, como vontade, dominada pela escolha do *melhor* (Vide Cap^{os} 14 e 15 do *Da Pintura Antiga*), essa influência será paulatinamente integrada dialecticamente na influência do neoplatonismo, onde o Desenho assoma agora como “[...] coluna e chave da pintura”. (Cf. *Da Pintura Antiga*, Cap^o 44). O Desenho/Ideia será fundamentalmente entendido neste novo plano como *eidos*, como essência. Se em Holanda é possível surpreender, neste itinerário, uma evolução no que ao conceito de Desenho diz respeito, que se verá redefinido e clarificado no *Da Ciência do Desenho*, a mesma evolução não será alheia à integração dialéctica destes dois momentos do pensamento holandiano e de suas respectivas influências, consubstanciadas nas desafiantes referências

6. “Assentará e determinará na sua fantasia com grande cuidado e advertência e fermosura, o modo, o estado e descuido, ou a pronteza que quer que tenha aquela figura ou história que determina fazer; e depois dele nesta meditação ter longamente imaginado, e enjeitado muitas coisas, e escolher de bom e mais fermoso e puro, quando já o tiver consultado mui bem consigo, ainda que com nenhuma outra coisa tenha trabalhado senão com o espírito [...]” Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Cap^o. XIV.

a Vitruvius e ao neoplatonismo. A ideia será, pois, em Holanda, tida como *desenho interno*, que precede a sua materialização gráfica. A passagem da fase criativa à fase material ou executória é um processo puramente mecânico que terá, assevera o autor, um processo *velossíssimo*, precisamente para que a anteriormente aludida materialização não perca as características fundamentais da *invenção*. Numa clara indicação de que a *concepção* tem o primado sobre a *execução*, o nosso autor afirma que o pendor “mental” (entenda-se, “interior”) do processo de criação artística se sobrepõe à execução. Pese embora essa diferença, *concepção* e *execução* não podem ser negligenciadas, sob pena de se comprometer irremediavelmente o próprio processo de produção artística. Quanto à execução, é importante acrescentar que Holanda a interpreta como uma instância na qual não há lugar para o improviso, mas antes como algo que deverá estar conforme ao imaginado (que é mais uma vez interpretada por Holanda como sede da Ideia).

É importante referir que, desde já, começa a ganhar forma uma importante distinção no quadro interno do léxico do autor na sua teoria da arte. A noção de *ideia*, associada ao *desenho interno*, o qual, de sua vez, se distingue do *desenho externo*, isto é, materialização. Este *distinguo*, assoma como resultado de um processo de interna maturação do próprio autor, sendo que esta evolução fica patenteada no decurso do movimento que levará Holanda da sua *Da Pintura Antiga* para o *Da Ciência do Desenho*.

De regresso à Ideia, seja agora dito que ela constituirá o substrato teórico da actividade dos artistas maneiristas. Gian Paolo Lomazzo e Zuccaro serão dois dos principais protagonistas desta corrente, que estatuirá a tese de que a ideia, de carácter *metafísico* e *apriorístico*, constitui a base, o fundamento mesmo da obra de arte. Para o primeiro, ainda encontramos uma forte componente matemática, tal como era vista e pensada no contexto do primeiro Renascimento, onde critérios como os da proporção⁷, da perspectiva e da geometria constituíam elementos indissociáveis da própria pintura⁸.

7. “Tanta è l'importanza della proporzione nelle cose, che niuno può apportare agli occhi alcuna diletta-
tazione senza l'aiuto di essa cioè senza la convenienza delle parti, ovver membri della cosa veduta [...]”.
Lomazzo, G.P., *Trattato della Pittura, Scultura e d'Architettura*, Lib. I, cap.3, 1584.

8. Refira-se que para Holanda estes saberes eram tidos também como, conhecimentos fundamentais

Para o segundo, como vimos no capítulo anterior, a vertente metafísica terá uma maior ascendência, o que significa que a prossecução das regras externas⁹, racionais, deixarão de ter importância para o artista, que deve apenas atender a Deus, génese da própria ideia. A obra de arte será para Zuccaro a realização de uma imagem preexistente na mente do artista, isto é, a realização de uma luz interior. Veja-se como Holanda, sessenta anos antes de Zuccaro, logra dizer o mesmo: a origem do desenho, estatuirá o nosso autor, é *divina*¹⁰.

2. O Desenho como plataforma comum a todas as Artes

Segundo Robert Williams, o desenho será entendido como a faculdade projectiva do entendimento, capaz de originar um novo tipo de conhecimento universal. Perguntar-se-á, todavia, como entende Holanda este conhecimento universal e em que medida ele pode ser ou não produto da ideia? Para respondermos a esta questão, temos de ter presente a própria evolução do ideário holandiano e perceber a sua obra como um todo e não interpretar isoladamente cada texto. Holanda no que ao conceito de *desenho* diz respeito, clarificará a sua posição em *Da Ciência do Desenho*, distinguindo-o do conceito de *debuxo*, outrora tomado, em *Da Pintura Antiga* como tendo um alcance semântico em tudo idêntico ao conceito de *desenho*, mas que é agora entendido como “o processo intelectual de criação de imagens”.

No *Da Pintura Antiga*, apesar de não encontrarmos ainda o *distinguo*¹¹ entre os dois termos, a importância granjeada pelo conceito de desenho na

para o pintor: “Na geometria e matemáticas, e perspectivas já o pintor está obrigado por todos os outros mestres a ser muito obrigado, e estes são os seus próprios e costumados preceitos na sua ciência, para as linhas e diminuição das suas obras; mas os preceitos acima encomendados são mais propriamente meus.” Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Capº. VIII; “E quero dizer o que disse mais M. Vitruvius na proporção dos templos, que não serve pouco ao pintor.” *Ibidem*, Capº. XVII.

9. “Ma dico bene e so che dico il vero, che l'arte della pittura non piglia i suoi principi, né há necessita alcuna di ricorrere alle matematiche acienze, ad imparare regole e modi alcuni per l'arte sua, né anco per poterne ragionare in speculazione; però non è di essa figliuola, ma bensì della Natura e del Disegno. L'una le mostra la forma; l'altra le insegna ad operare.

[...] L'intelletto há da essere non solo chiaro, ma libero, e l'ingegno sciolto, e non così ristretto in servitù meccanica di sì fatte regole, perocchè questa veramente nobilissima professione vuole il giudizio e la pratica buona, che li sai regola e norma al bene operare.” Zuccaro, *L'idea de pittori, scultori, e d'architetti*, 1607, II, 6, 1607.

10. “Mas uma das coisas por que eu mais desejo de amar ao meu mestre, o imortal Deus, é porque ele só entende e conhece a altura da pintura, ele só sabe pintar perfeitamente; ele inventou a pintura; ele é a fonte e o fim dela.” Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Capº. XLIV.

11. A seguinte passagem ilustra bem como, Francisco de Holanda, ainda não tinha procedido ao *distin-*

economia interna da teoria de arte de Holanda assomava já uma referência constante e incontornável: “[...] logo como a ideia está determinada e escolhida, como se quer pôr em obra, far-se há e pôr-se-há logo em Desenho, e primeiro que se este faça inda em sua perfeição, se faz o esquivo, ou modello d’elle. Esquivo são as primeiras linhas ou traços que se fazem com pena, ou com o carvão, dados com grande mestria e depressa, os quaes traços comprehendem a idea e invenção do que queremos fazer, e ordenão o desenho, mas são linhas imperfeitas e endeterminadas, nas quaes se busca e acha o desenho e aquillo que é nossa tenção fazermos. Assim que do esquivo se vem a fazer e a compor desenho o debuxo, limando-o e ajuntando-o pouco a pouco, o qual desenho, como digo, tem toda a sustancia e ossos da pintura, antes é a mesma pintura porque n’elle está ajuntado a idea ou invenção, a proporção ou symetria, o decoro ou decência, a graça e a venustidade, a compartição e a fermusura, das quaes é formada a sciencia.”¹²

Como se percebe, o desenho reclama e adquire aqui um estatuto fundamental, ainda que, por ora, apareça especificado de uma forma ainda, diríamos, balbuciante. Será, pois, através do desenho que logramos aceder à ideia criadora e, outrossim, à materialização desta¹³.

A distinção entre o termo desenho e o termo “debuxo” não fora ainda assumida, de forma clara, no Renascimento¹⁴. Houve, em todo o caso, uma

guo entre os dois termos: “Aqui tem logo o seu lugar o desenho a que eu aproprio a segunda parte da pintura, que é proporção, e a simetria, e a primeira obra visível.” *Da Pintura Antiga*, Capº. XVI.

12. Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Capº. XVI.

13. Veja-se Robert Klein, “Francisco de Holanda et les Secrets de l’Art” in *Colóquio-Artes*, nºXI, Lisboa, FCG, 1960, pp.6-9.

14. No Renascimento foram várias as aceções do termo desenho. No entanto, a sua distinção do termo debuxo não foi desenvolvida. Vejamos, a título exemplificativo, algumas dessas noções: em Leonardo “Due sono le parti principal nelle quali si divide la pittura, cioè lineamenti, che circondano le figure de corpi finti, li quali lineamenti si dimanda disegno; la seconda è detta ombra. Ma questo disegno è di tanta eccellentia, che non solo ricerca l’opere di natura, ma infinite più che quelle, che fa natura. Questo comanda allo scultore terminare com scientia li suoi simulacri, et à tutte l’arti manuali, anchora che fussino infinite, insegna il loro perfetto fine. E per questo concluderemo non solamente esser scientia, ma una deita essere com debito nome ricordata, la qual deita ripette tutte l’opere evidenti fatte dal sommo Iddio.” Leonardo, *Trattato della Pittura*, fragmento 133; em Alberti o desenho é entendido do seguinte modo: “primieramente abbiamo considerato che l’edificio è un certo corpo fatto siccome tutti gli altri corpi di disegno e di matéria: luno si produce da l’ingegno, l’altra dalla natura; onde si provvede com applicazione di mente e di pensiero, l’altra com apparecchiamento e scegliimento.” Alberti, L.B., *De re aedificatoria* (versión italiana: l’architettura, tradotta in lingua Fiorentina da C. Bastoli, Venetia, 1565), Proemio; “Lédificare consiste tutto in disegni et in murmenti. Tutta la forza e la regola de’disegni consiste in sapere com buono e perfetto ordine adattare e congiugnere insieme línea ed angoli, onde la faccia dell’edificio si comprenda e si formi. [...] Tutta la forma d’esso edificio in essi disegni si riposi. Né ha il disegno in sé l’istinto di seguir ela matéria. [...] Sarà per tanto il disegno

evolução conceptual que permitiu uma separação mais fina, do ponto de vista estrito do teor de sentido que anima cada um destes termos, que se consumou derradeiramente numa distinção entre os dois conceitos. De qualquer modo, o desenho sempre fora considerado privilegiado.

No processo da execução artística da pintura, o debuxo fora também considerado cronologicamente determinante na execução gráfica, ainda que existissem divergências quanto ao peso relativo a atribuir ao colorido. Percebe-se, pois, mais uma vez que, longe de se tratar de um conceito monolítico em termos semânticos, o conceito de debuxo é, na verdade, um conceito pleno de sentido, que fará dessa dimensão plurisignificativa uma das suas determinações mais fundamentais. Destarte, debuxo poderia ser entendido como *circunscrição*, *delimitação*, o que levou mais tarde a transformar-se numa ciência geométrica (*Vide* Alberti) ou então, se o entendermos como fez Leonardo ou mesmo Della Francesca, assoma como quadro conceptual que permite visualizar e consubstanciar a perspectiva.

De regresso ao conceito de *Desenho*, importa fazer menção à seguinte circunstância: segundo Robert Williams, em *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy*, Vasari encontrou no Desenho¹⁵ o fio condutor, bem como o tema de continuidade biográfica que permite uma articulação mais sistemática da sua história artística¹⁶. A segunda edição de *Le Vite*, na assunção plena do propósito de responder ao desafio colocado por Vincenzo Borghini, Vasari elegeu o desenho como o mote da narrativa histórica¹⁷.

una ferma e gagliarda preordinazione concepita dall'anima fatta di linee e di angoli e condotta da anio e da ingegno buono." Alberti, *Ibidem*, I, 1.

15. Vasari entendia o desenho do seguinte modo: "Perchè il disego, padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura, procedendo dal intelletto cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma ovvero ide adi tutte le cose della natura, la quale è singularissima nelle sue misure; [...] e perchè da questa cognizione nasce un certo giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa, che poi espressa com le mani si chiama disegno, si puo conchiarezza del concetto, che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell'idea." Vasari, *Vite*, I, 168, Ed. Milanese.

16. We are forced to imagine *disegno* as a single, vastly synthetic intuition of the underlying unity of creation, presumably the product of a unique moment of insight in an artist's life- even if prepared for by long study and enhanced by subsequent reflection – which then informs and governs all his work. *Disegno* is a vision of the whole of nature in which the relation of all of its parts is manifest, which gives us the capacity to recognize the unity of the whole in the part, the universal in the particular, the one in the many. It is not explicitly and understanding of causal relationships but of formal analogies: we might call it formal or esthetic conception of nature". Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy*, p. 41.

17. "Among the most important additions to the second edition of the Lives are the brief discussions of individual artist's drawings styles. They usually appear at the end of each biography and often make

Ora, Francisco de Holanda, já no *Da Pintura Antiga* tinha assumido sem hesitações ou ambiguidades o papel fundamental do desenho. Desta forma, antecipando o Vasari¹⁸ quer da primeira, quer ainda segunda edição do *Le Vite*, Francisco de Holanda conceberá não só o desenho como categoria base das artes plásticas, como determinará ainda que ele constitui a base da própria história artística. Mais: Holanda, no *Da Ciência do Desenho*, – obra que, como sabemos, foi redigida poucos anos depois da edição revista da *Le Vite* de Vasari –, não só estabiliza o conceito, dissociando-o do conceito de *debuxo*, como o estabelece emprestando-lhe um teor eminentemente metafísico.

Percebe-se, pois, que o Desenho tenha sido interpretado pelo autor como a base comum de todas as artes plásticas, mas também como uma sorte de base das ciências não pictóricas. Esta perspectiva deixa-se, aliás, compaginar com a bem conhecida posição de Robert Williams, expendida em *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy*¹⁹.

A Ideia ou o Desenho, dirá Holanda, quando se manifesta na pintura, permite projectar uma universalidade – totalmente exaurida de qualquer conotação intelectualista que nos leve a considerá-la como o que sobrevém na reunião do múltiplo – da imagem. Se considerarmos ainda que para o autor, tudo o que se faz é *pintar*, perceber-se-á melhor a razão que o levará a considerar o desenho/ideia como uma projecção universal de uma segunda natureza.

mention of drawings in Vasari's own collection. These little digressions elevate drawing to one of the book's most recurrent themes, and consequently to a more conspicuous place in the history of art. They are complemented and, as it were, announced, by the definition of *disegno* prefixed to the introductory section on the materials and the techniques of painting. This definition was composed during the summer of 1564, apparently just before the contents of the first volume went to press. [...] The new emphasis on *disegno* can be seen as an extension of Borghini's vision of the universal history of art: *Disegno* becomes the subject of that history, just as eloquentia had given shape to his own history of Florentine culture". Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy*, pp. 32-33.

18. Vasari não conhecia os textos de Francisco de Holanda, mas partilhava do seu ideário: "The dialogues purport to record conversations that took place 1538; they were written and published in Portugal in 1548, and there is no evidence that Vasari knew them, but they too were product of the Roman milieu, and document current ideas". Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy*, p.63, n38.

19. "Some writers go further than Vasari to say that patrons possess *disegno*. Castiglione has suggested that the courtier acquire a knowledge of drawing. Dolce listed aristocrats who draw. Along with the usual stories from ancient literature about decrees forbidding slaves to practice drawing and noblemen who painted, Armenini represented Duke Cosimo I of Florence as particularly adept at drawing, and went so far as to say that the men with *disegno* are to other men as men are to animals". Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy*, pp.47, 48.

3. Da Ideia/Desenho interno ao Desenho externo: o trânsito entre o processo da idealização à fase da materialização

A filosofia neoplatónica de Holanda, recuperando a tradição estoíca do *Logos*, apresenta metaforicamente a produção artística como uma viajante que percorre o itinerário entre os pólos da idealização e da materialização. Lembremos a este propósito que, para os estoícos, *Logos* indica o princípio que regula a ordem da matéria e, outrossim, a própria Razão humana. Nesta perspectiva, o *Logos* pode ser entendido no sentido de um discurso *interior* que age na esfera intelectual, o denominado *Logos endiathetos*, mas também no sentido outro de um *Logos prophorikos*, dizendo este último respeito à esfera do *público*, do comunicável. Abelardo é, a este propósito, um dos autores na Idade Média que pode ser visto como exemplo paradigmático desta tradição estoíca, que aqui apresentámos ainda nos seus traços necessariamente gerais e totalmente alheio a qualquer intento de exaustividade. Para este autor, há um discurso mental, um *intellectualis oratio*, que precede a palavra real ou o verbo que se exterioriza. Para parafrasear Tomás de Aquino, há um *verbo interior* e um *verbo exterior*²⁰. Justamente, a filosofia neoplatónica recuperará no âmbito da sua teoria artística esses dois momentos fundamentais, como sendo a expressão de momentos incontornáveis na criação de uma obra de arte: o processo mental e sua correspondente materialização são, diríamos *mutatis mutandis*, o verbo interior e o verbo exterior. Francisco de Holanda subscreve, *grosso modo*, esta orientação, admitindo, no entanto, que o artista pode realizar um obra que não esteja em consonância estrita com a ideia. Pese embora essa aparente concessão de Holanda relativamente a um certo desfasamento entre ideia e sua concretização, o autor dirá, todavia, que esse desencontro deve concitar o artista a repetir sucessivamente o esforço de materialização até que se produza, finalmente, o encontro entre os dois planos. Sublinhemos, por ora, esta tese: há efectivamente dois planos. Temos, de um lado, o plano do imaginado, da *inventio* – que corresponde àquela parte que reclama uma dignidade que não pode

20. Aqui se percebe, uma vez mais, que a tese que apresentámos no Capítulo introdutório pode legitimamente reclamar adesão. Isto significa, pois, que não há, também aqui, nenhuma ruptura abrupta entre Idade Média e Renascimento.

ser recusada²¹ – e, do outro, o plano do sensível, aquele que emerge como fruto da “mão” que deverá estar conforme ao primeiro destes planos²².

A estes dois planos correspondem, respectivamente, os planos a que Zuccaro apodava de “desenho interno” e “desenho externo”²³.

É ainda no quadro desta moldura conceptual e semântica que Robert Williams classificará o pensamento de Francisco de Holanda como pertencendo ao Renascimento tardio, onde é estatuída a tese segundo a qual o desenho é uma faculdade projetiva do entendimento. Devolvamos, nesta importante ocasião, a palavra ao nosso autor: “A pintura diria eu que era uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa, e segunda natureza. É imitação de Deus e da natureza prontíssima. É mostra do que passou, e do que é presente e do que ainda será. É imaginação grande que nos põe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente na ideia, mostrando o que se ainda não viu, nem foi por ventura, o qual é mais.”²⁴ A Pintura assoma, em Holanda, como um trânsito – que naturalmente não se queda em nenhum dos momentos do itinerário – que converterá a “declaração” desse meio interior que é o pensamento em “obra visível”, com a inevitável assunção de um suporte material. O mesmo argumento utilizará

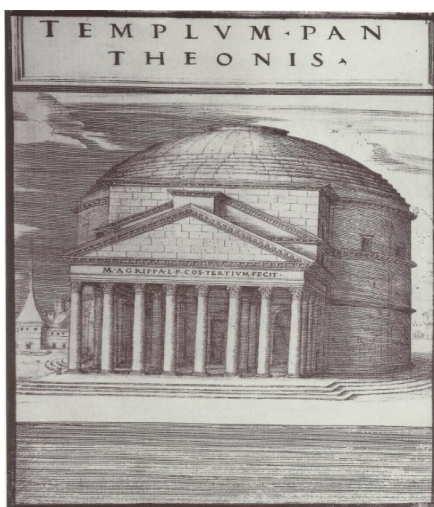
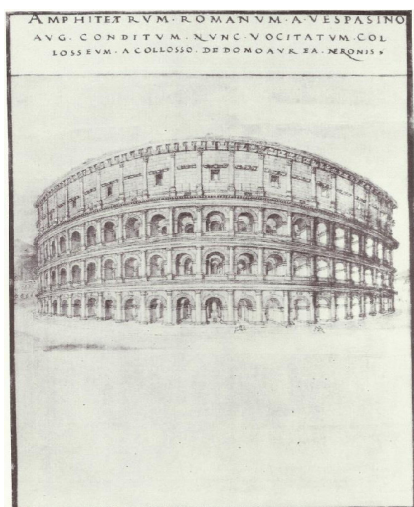
21. “[...] nobre arte é a invenção, ou ordem, ou eleição a que eu chamo ideia, a qual há-de estar em pensamento. E sendo a mais nobre parte da pintura, não se vê de fora, nem se faz com a mão, mas somente com a grande fantasia e a imaginação [...]”, Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Capº XIV ; “Assim a ideia é a mais altíssima coisa na pintura que se pode imaginar dos entendimentos [...]”, *Ibidem* Capº. XV.

22. “Esquisso são as primeiras linhas ou traços que se fazem com a pena, ou com o carvão, dados com grande mestria e depressa, os quais traços compreendem a ideia e invenção do que queremos fazer, e ordenam o desenho; mas são linhas imperfeitas e indeterminadas, nas quais se busca e acha o desenho e aquilo que é nossa tenção de fazermos [...]”, Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Capº. XVI. Veja-se também *Ibidem*, Capº. XIV.

23. Zuccaro, *L'idea de pittori, scultori, e d'architetti*, 1718, I, 2: “Per Disegno interno intendo il concetto formato nella mente nostra per poter conoscere quasivoglia cosa ad operare di fuori conforme alla cosa intesa. [...] Formiamo prima nella mente nostra un concetto di quanto allora potiamo pensare. [...] Poi conforme a questo concetto interno andiamo con lo stile frmando, e designando in carta, e poi com penelli, e colori in tela o in muro colorando. Bem è vero, che per questo nome di Disegno interno io non intendo solamente il concetto interno formato nella mente del pittore, ma anco quel concetto, che forma qualsivoglia intelletto. [...] Non uso il nome d'intentione, come adoprano i logicie filosofi, o di essemplare o idea comusano i theologi. [...] Si devono usare i nomi conforme alle professioni.”; Zuccaro, *L'idea de pittori, scultori, e d'architetti*, 1718, II, 3: “Disegno non è matèria, non è corpo, non è accidente di stanza alcuna, ma è forma, idea, ordine, regola, termine, o oggetto dell'intelletto. [...]”. Acerca do desenho externo diz o autor: “Disegno esterno altro non è che quello che appare circoscritto di forma senza sostanza di corpo, semplice lineamento, circunscriptione, misuratione e figura di qual si voglia cosa imaginata e reale. Il qual Disegno cosi formato e circoscritto com linea è essemplio e forma della imagine Ideale.” in Zuccaro, *L'idea de pittori, scultori, e d'architetti*, 1718, II, 1.

24. Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, CapºII.

Hegel quando define a obra de arte como “produto da natureza”, quer dizer, quando defende que a arte requer esse compromisso permanente entre uma interioridade espiritual, que é o conteúdo mesmo de uma obra de arte, e uma exterioridade material, que corresponderá à sua forma. Em Holanda, é desta tensão dialéctica entre a forma interna, que é na verdade forma consubstanciada em conteúdo, e a forma externa, que nasce a obra arte. Pese embora essa tensão, que requer um contacto próximo e permanente entre os seus dois lados, há circunstâncias que ditarão não uma coincidência entre a ideia/desenho interno e a sua forma sensível ou exteriorização, mas, por contra, um desencontro entre esses planos, ditado ora pela fraqueza interior da fantasia, quer ainda pela hostilidade da matéria.



Figs. 5v. e 6r.

4. Do *furor divino* à ascensão do humano

A ideia, que surge por um impulso de *furor divino* (essa é efectivamente a sua raiz), terá de ser executada, afiança Holanda, num acto delicado, que se quer não apenas veloz, como foi dito antes, mas igualmente escrutinada num ambiente de profunda intimidade e clausura, dado que é desta forma que o artista poderá, de forma mais expedita, aceder à própria ideia. Não é por isso de estranhar que Francisco de Holanda considere a cegueira como

um elemento que não apenas não corta cerce a capacidade do artista, mas que antes a potencia. A tese sobre a origem divina da pintura²⁵, patrocinada por Holanda, revela claramente a influência de Plínio (veja-se *Da Pintura Antiga* Cap. II-V) e Hermes Trimesgisto (*Ibidem*, Cap. XII), figuras de monta do hermetismo, que é de sua vez uma perspectiva que se deixa harmonizar com a perspectiva que atesta a derivação da pintura da teologia.

A concepção do artista inspirado, era uma concepção muito presente no renascimento. A ideia do furor divino, isto é, a visão interior da ideia num momento de êxtase, tinha catapultado do campo poético para o domínio artístico. A tradução dos diálogos de Platão, onde encontramos claramente manifestações deste furor²⁶, a influência de Plotino (*Enéadas*, VI,9) e de Ficino (*Platonic Theology*, XIV), assim como o conhecimento da *Poética* de Aristóteles (55 a, 32 – 34), fizeram com que essa ideia se expandisse rapidamente no humanismo renascentista. Muitas foram as formas como os teóricos do renascimento se referiram a esta revelação. Alguns autores escreveram, de forma bastante elucidativa, sobre este “acesso ao divino”. Albertino Mussato numa epístola, Ficino e Leonardo Bruni (que traduziu Fedro) numa carta enviada a Marrasio²⁷. Em Holanda, as ideias residem no espírito de Deus e é através do furor divino que o artista, num processo de ascensão, pode contemplar as Ideias. Deste modo, as obras preexistem no espírito de Deus, podendo o verdadeiro pintor criar a partir das Ideias, tal como o Supremo e Imortal Deus. Todavia, e tal como nos diz o nosso autor, o pintor não fica dispensado de copiar a Natureza e de desenhar as antiguidades. *Vide Da Pintura Antiga*, Capítulos IX e X.

Importante será ainda associar esta tese holandiana que versa sobre a origem divina da pintura ao tema ascensão do humano²⁸, que Platão eleva à

25. “Mas uma das coisas por que eu mais desejo de amar ao meu mestre, o imortal Deus, é porque ele só entende e conhece a altura da pintura, ele só sabe pintar perfeitamente; ele inventou a pintura; ele é a fonte e o fim dela.” Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Capº. XLIV.

26. A este respeito veja-se as obras e as passagens que se seguem de Platão: *Ión*, 533; Fedro, 244d – 245 a; *Ménon*, 99c, *Leis*, IV, 719 c.

27. Leonardo Bruni, “Qualem furorem poetisa desse oporiat” in R. Cardini, *La critica del Landino*, Firenze, Sansoni, 1973.

28. E alguma vez lhe cumprirá em toda a vida passar adiante acima do décimo e empírico céu, e com Dionísio Areopagita cotemplar em casto espírito os novos coros dos anjélicos e inteligências até chegar

categoria de debate filosófico no *Fédro*. Esta ascensão permite ao homem, que chama a si uma “prisca sapientia”, participar do divino.

A pintura terá sempre a sua origem em Deus, e é pela sua graça²⁹ que alguns pintores podem repetir aquilo que é tido como uma característica específica do Sumo Artífice. É também pela graça divina que o homem pode ascender³⁰ à imagem divina e ser o protagonista de uma elevação espiritual: “Serve sobretudo o Desenho de levantar o espírito a Deus pelas coisas visíveis e invisíveis, vendo o mundo e o mar e o céu, com olhos mais claros que outros em sua pintura”³¹.

A pintura, para além de nos fazer compreender a obra divina, permite também uma verdadeira ascensão mística: “[...] a ideia é a mais altíssima coisa na pintura que se pode imaginar dos entendimentos, porque como é obra do entendimento e do espírito, convém-lhe que seja muito conforme a si mesma; e como isto tiver, ir-se-á levantando cada vez mais e fazendo-se espírito e ir-se-á mizclar com a fonte e exemplar das primeiras ideias, que é Deus.”³²

É neste contexto que podemos estatuir agora que a pintura (entendida em Holanda como divina), é Ciência Universal, pois tem origem na Eterna ciência e percorre transversalmente os mais diversos domínios: “E assim como este desenho criado no entendimento ou imaginativa é nascido da eterna ciência incriado na nossa: assim a nossa ideia criada dá a origem e a invenção a todas as outras obras, artes e ofícios que usam os mortais.”³³

ali onde ardendo estão os serafins ante a primeira fonte e causa divina, que é o sumo Deus. Porque sem ele até esta altura chegar, nunca poderá chegar até esta Alteza, nem cerá perfeito pintor dalguma obra celestial.” Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Capº. VIII.

29. Vejamos o que Dolce entende por graça: «Questa, che voi dite venustà, è detta da'Greci *charis*, che io esporrei sempre per “gracia”.» L.Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, ed. Barocchi, 1557, p.196.

30. Esta ascese já a encontramos em Plotino: “As artes não imitam directamente os objectos visíveis mas remontam às razões de onde proveio o objecto natural”. *Enéadas*, VIII, 13, 1: Elas são uma via de subida do interior até Deus cuja morada é a interioridade humana.

31. Francisco de Holanda, *Da Ciência do Desenho*, Capº III.

32. Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Capº. XV.

33. Francisco de Holanda, *Da Ciência do Desenho*, Capº. II.

5. A imitação recuperada: Ideia e Criação como imitação do acto divino

5.1 Breve genealogia do conceito de criação

A ideia de criação, que significa originariamente à existência algo que antes não existia, encontra o seu fundamento de determinação mais amplo na herança cristã, mas é elevada à categoria de tema filosófico (separando-se, assim, estritamente de uma simples abordagem teológica, não obstante o reconhecimento pleno desta influência cristã) no trabalho sistemático de Tomás de Aquino. Como lembrará Piotr Jaraszynski, no já clássico texto com a epígrafe *Metafísica e Arte*³⁴, uma compreensão cabal do significado da criação requer, a montante, uma clarificação mais ampla do que é Ser. Só no trabalho de Tomás de Aquino é que essa clarificação última do Ser – que tem na existência a sua determinação fundamental, mas uma existência que tem a razão da sua própria efectividade alhures, mormente num outro Ser em que existência e essência coincidem, o mesmo é dizer, Deus – permite pensar a criação como uma ideia que alcança um teor de sentido mais vasto que não se quede nas meras teses da transformação ou emanação. De uma tal concepção resulta, em última análise, que o poder de criar pertence por inerência de sentido ao Absoluto e apenas ao Absoluto, que é simultaneamente a causa eficiente, exemplar e final de todas as coisas criadas. Se a criação não traduz mera “composição” ou “elaboração” de elementos, isso se deve a razões que estão vertidas na clássica formação *ex nihilo*. Por outras palavras, ver a criação na estrita óptica de uma composição de elementos demanda, como sua condição de possibilidade mesma, a pré-existência de elementos. Ora, segundo a concepção de Aquino, para quem só Deus possui a razão da Sua existência em Si mesmo, não há elementos a montante da criação, dado que também esses elementos cabem na categoria de seres privados de uma existência independente, diríamos, auto-suficiente. Onde, só Deus poderá, de jure, criar, e qualquer tentativa para estender a criação a outros seres resulta de um abuso na aplicação da palavra *creatio*³⁵.

34. Utilizaremos doravante a tradução inglesa de Hugh MacDonald. JAROSZYNSKI, Piotr, *Metaphysics and Art*, Translated by Hugh McDonald, Catholic Thought from Lublin, Peter Lang Publishing, Inc., New York, 2002.

35. “Only God can create, and if some insist that someone else can create, it is an abuse of the Word

Entretanto, esta breve genealogia do termo criação a que aqui nos propomos não ficaria completa sem acrescentarmos outras fenomenalizações de sentido conhecidas pelo termo ora em apreço, e que colhem maior anuência junto de autores como o próprio Francisco de Holanda.

Assim, a criação de uma obra de arte, associada que está, por inerência de sentido, ao tema da *criatividade*, bem ao tema conexo do artista pensado como *criador*, só recentemente foi tida como objecto de um tratamento mais sistemático e aprofundado. Com efeito, aos Gregos faltava uma nomenclatura específica que recobrisse o campo semântico adstrito à ideia de criação. Remanesce o termo “fabricar” que se aplicava à poesia. Destarte, o poeta era entendido como aquele que *fabrica algo*, quer dizer, aquele que “faz algo de novo”. Este fabricar algo novo, que hoje facilmente se deixa permutar, sem mais, pela palavra “criação”, põe como sua inalienável condição de possibilidade a *liberdade*, desde logo, liberdade de acção. Ora, será precisamente esta liberdade de acção que se encontra vedada à arte e ao artista, dado que o artista não fabrica/cria, mas *imita*, submetendo-se para o efeito a leis e não se entregando, assim – como é requerido pela criação –, a um espírito de livre e absoluta auto-determinação. O artista é, neste enquadramento teórico que aqui se apresenta, mais um *descobridor* do que propriamente um *inventor*. Como nos dirá em forma de interrogativa o Platão da *República*, em 597d, “podemos dizer que o pintor fabrica algo? Certamente que não, simplesmente imita.”³⁶ Para os Gregos do período clássico há, portanto, uma ausência assumida relativamente aos conceitos de *imaginação* e *inspiração* no domínio das artes visuais. Na história da filosofia encontramos todavia sinais de uma certa inflexão relativamente a esta perspectiva. Parafraseando Horatio, não só os poetas, senão também os pintores, têm direito a atrever-se como queiram, sem constrangimentos, isto é, livremente. Filóstrato, de seu turno, em *Imag. Proem. 6*, afirma que “podemos descobrir uma semelhança entre a poesia e a arte e encontrar que

creation, which is something other than *emanatio*.” in JAROSZYNSKI, Piotr, *Metaphysics and Art*, Translated by Hugh McDonald, Catholic Thought from Lublin, Peter Lang Publishing, Inc., New York, 2002, p.43.

36. Platão, *República*, 597d.

ambas têm imaginação em comum.”³⁷ Para parafrasearmos Calístrato, em *Descr. 2.1.*, diríamos que não só está inspirada a arte dos poetas e prosistas, senão também que as mãos dos escultores estão igualmente dotadas da bênção da inspiração divina. (*Vide op.cit.*)

A cultura greco-latina ignorou ostensivamente o conceito de “criação”, mesmo aquele que sobrevém na tradição judaico-cristã. Nos antípodas desta tradição, a cultura greco-latina postula a existência da figura do demiurgo (*vide Timeu*, de Platão) que conferia forma a uma matéria pré-existente. No período cristão, a expressão *creatio ex nihilo* ganha forma, e o termo criação assoma como exercício de um Deus onnipotente. É justamente no Renascimento que a comparação entre o artista e um Deus criador é feita. O artista surge nesta época como um *inventor*, dimensão que, como foi dito, foi obliterada pela cultura greco-latina.

Muitas foram as formas assumidas por esta agora reivindicada capacidade do artista, que está assim longe de se consubstanciar numa tese unívoca e unidireccional. Exemplo disso são as diferenças, apesar de tudo significativas, que ora expomos na sua expressão de máxima simplicidade. Desta forma, enquanto Ficino diz que o artista *inventa*, para Alberti o artista pré-ordena uma matéria; Rafael, por seu turno, conformará o quadro à sua ideia. Leonardo, por outro lado, utilizará formas que não existem na natureza. Já Miguel Ângelo estatui a tese de que o artista *plasma a sua visão*, em alternativa a um mero esforço de imitação da natureza. Entretanto, Vasari determinará uma conquista da natureza pela arte, ao passo que Paolo Pino dirá que a pintura assoma como o *inventar* do que *não é* ³⁸.

37. Filóstrato, o jovem, em *Imagines, Prooem*, 6 : “Sin embargo, el que reflexiona encuentra que el arte (de la pintura) tiene un cierto parentesco con la poesía y que la imaginación es algo común a ambos. Pues los poetas introducen en su escena la presencia de los dioses y todo cuanto contiene majestad, dignidad y seducción, e igualmente la pintura, al indicar en el dibujo lo que los poetas pueden decir con palabras”; Filóstrato, *Vita Apoll.* VI, 19 : “La imaginación [...] hizo eso, artesana más sabia que la imitación; pues la imitación puede hacer lo que ha visto, pero la imaginación también lo que no ha visto, pues lo concebirá con referencia a la realidad, y la imitación muchas veces la desvia el terror, pero a la imaginación nada, pues avanza intrápida hacia lo que ella misma ha concebido”. *Apud* Wladyslaw Tatarkiewicz, *História de la estética I*, traducción del polaco Danuta Kurzyca, Akal, Madrid, 2000.

38. Para um tratamento mais exaustivo desta questão, Cf. Wladystaw Tatarkiewicz, *Dzieje sztuki pojec* trad. castelhana de Francisco Rodríguez Martín, *História de Seis Ideias – Arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiência estética*, Tecnos/Alianza, Madrid, 2002, pp.282-283.

6. Interpretação holandiana do processo de criação

Indaguemos agora a posição de Francisco de Holanda no contexto desta discussão. Para o autor, o artista *cria* como Deus³⁹. Entenda-se: não se trata de uma simples metáfora ou de uma imagem mais ou menos aproximativa que é convocada pelo seu poder sugestivo⁴⁰. Trata-se antes do entendimento, e entendimento em sentido estrito, que o autor tem relativamente à figura do artista, cujo esforço de criação só encontra paralelo no próprio acto criador de Deus. Por outras palavras, Holanda sustenta que o homem *imita* o próprio acto de criação de Deus⁴¹.

Ao homem, quer dizer, ao verdadeiro pintor, liminarmente tomado como aquele que é dotado de um dom inato, é concedida a possibilidade de *imitar*, de *repetir*, ainda que sempre de um modo imperfeito, o acto divino da criação. Estamos, pois, perante uma segunda necessidade de imitação; com efeito, se no primeiro capítulo tínhamos aflorado a questão da necessidade da imitação da natureza e da sua superação, verificamos agora que há, em Holanda, uma segunda vertente de imitação: falamos não da imitação da natureza criada, mas da imitação do acto divino da criação. Ora, este repto de imitar este que é o acto criador por excelência, prende-se de forma próxima com o tema da pintura que temos vindo a falar. Para que o artista possa imitar, repetir, convocando para o efeito aquilo que se põe exclusivamente

39. Esta tese foi, de resto, expandida também por Leonardo da Vinci: “La deita, ch’a la scientia del ptore, fache la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina, imperoché com libera potestà discorre alla generatione di diverse essentie di varij animali, piante, frutti, pesi, campagne, ruine di monti, lochi paurosi e spaventevoli, che danno terrore alli loro risguardatori, et anchora lochi piacevoli, suavi et dilettevoli di fioriti com varij colori.” Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, Co-dex Vaticanus (Urbinas), ed. H. Ludwig, 1882, frg. 68.

40. Vejamos o que diz José Gil a este respeito: “Quando se comparava o trabalho do artista à obra da Natureza ou de Deus (como nas teorias cristãs da origem do retrato: Cristo, primeiro pintor imprimindo a sua efígie na santa Verónica; ou S. Lucas evangelista fazendo o retrato da Virgem depois de uma visão; ou como Francisco de Holanda que descreve a criação do mundo segundo a Bíblia como pinturas sucessivas de Deus, primeiro e «perfeitíssimo pintor»), indicava-se não só um referente originário (e, mais uma vez, o pintor era confrontado com a representação de uma representação), mas uma relação originária de semelhança que valia como modelo do pintor: era preciso fazer como Deus ou a Natureza tinham feito. Mas como se assemelhar à semelhança absoluta que guiava o Primeiro Pintor?” José Gil, «Sem Título» Escritos sobre Arte e Artistas, Relógio D’Água Editores, Lisboa, 2005, p.29.

41. “Porque tenho eu para mim que o excelente e claro não o poderá bem ser sem entender o desenho e ainda saber fazê-lo, porque toda a discrição e o engenho e o saber está no entendimento do desenho da pintura, pois ele é uma das coisas em que o eterno e imortal Deus deu mor licença aos homens que o pudessem imitar na obra do intelecto e das mãos, o qual desenho ou pintura muito se aparta e é diferente do que a mais da gente cuida, e é muito mais alto” Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Prólogo, introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves, Livros Horizonte, 1984.

como atributo de Deus, ele terá de ser dotado de um dom, de um poder ou de uma *graça divina*, como lhe chamará Holanda e realizar, pelas artes, os deuses que se acham nos templos (*Da Pintura Antiga*, Capº. XII, fazendo uso de uma passagem de Hermes Trimegisto).

Para Holanda, esta faculdade de repetir o exercício do acto criador não se resume a um mero exercício de pintar, mas antes à verdadeira potencialidade de conceber formas segundo a verdadeira proporção. É importante referir, desde já, que apesar de se inscrever numa linha de pensamento de teor assumidamente maneirista, Francisco de Holanda nunca se desvincula da abordagem outrora feita pelos primeiros tratadistas do Renascimento. Efectivamente, a observância de regras como as de “proporção” e “simetria” assoma para o nosso autor como algo que é fundamental na boa prossecução das pinturas que assim, e só assim, se dizem verdadeiras. Só através da proporção⁴², da utilização do compasso – ora entendido como símbolo da razão – poderá o artista dar forma a uma “segunda natureza”.

Não obstante a natureza prolixa do passo que a seguir transcrevemos, a sua inscrição é determinante para uma cabal compreensão da discussão ora em apreço. O texto reza assim. “[...] da fonte da pintura e primeira causa será o começo de nossa obra; onde podemos dizer ser Deos pintor evidentissimo, e nas suas obras se conteer todo o exemplo e sustancia de tal arte. Porque de duas cousas a pintura e formada, sem as quais não se poderia formar alguma obra; a primeira a lux ou claro, a segunda he escuro ou sombra, e como deixa de ser sombra, logo vem o claro, e no fim do claro começa a sombra; as quaes duas cores acordadas em sua deminuição ou crescimento pintarão todas as cousas. Deos quando quis pintar tudo o que vemos, como perfectíssimo pintor, sobre a escuridade e treuas que cobria o grão retauolo do mundo, começou logo com o clero, e por isto he mais nobre o claro que o escuro: que foi a primeira mão de Deos; e a boa pintura com claro se deve coeçar obre o escuro e não com o escuro como todos fazem. Porque primei-

42. Note-se como par Vitruvius a proporção era já algo fundamental: “Ahora bien, esto debe hacerse de modo que se tenga en cuenta la solidez, la utilidad, la belleza... En cuanto a la belleza, cuando el aspecto de la obra sea agradable y elegante y la proporción de los miembros tenga los justos cálculos de las simetrias.”. Vitruvius, *De archit.* 1 3, 2.

ro he a lux que a sombra; mas os mortaes costumarão o menos de fazer e o mais conforme à miséria humana. Assi que disse deos: faça-se lux e o alvayade para esta obra, e foi feito. E a lux chamou dia, e ao escuro e sombra noite, e com lux e dia, cor perfeitíssima, pintou todas as coisas mirabeis que vemos, e não com a noite [...]. Ora mais claramente pintou elle por sua propria mão tomando limo da terra e formando della a proporção e fabrica do strumento absolutíssimo que e o homem. Depois sobre a costa deste pintou a imagem da molher Eua. Porem esta de que fallo he pintura animante que fez o immortal Deos. Para d'ali descer a inanimante aos homens [...].⁴³

7. A importância do conceito de Luz no quadro mais amplo de uma Metafísica da Ideia

Esta importante passagem do *Da Pintura Antiga* permite, por um lado, corroborar o que temos vindo a afirmar no sentido da imitação de Deus por parte do artista, mas permite também, e por outro lado, lançar “luz” sobre outras problemáticas que são explanadas no quadro mais amplo do pensamento do autor. Desde logo, permite-nos desde já perceber a plena concordância da teoria expendida no *Da Pintura Antiga* com os elementos iconográficos dos desenhos do *De Aetatibus Mundi Imagines*, mas também, e fundamentalmente, permite aferir da importância da “lux e da sombra” no plano pictórico, importância essa que assumirá contornos bastante relevantes na distinção entre a pintura *italiana* e a pintura *flamenga* (pintura de paisagens e cor), mas sobretudo na forma como a acção do pintor é análoga à função criadora de Deus.

A luz ocupa no domínio filosófico, sabemo-lo bem, um lugar privilegiado, dado que é através dela que nos é mostrada, na Antiguidade, a aparência da realidade sensível, que nos são dadas as cores (*Vide* Aristóteles, *De Anima* II, 7 418b3). É ainda através da luz que na doutrina cristã, mais precisamente em Santo Agostinho, nos é dado a perceber o modo como Deus, entendido como Luz, ilumina as coisas inteligíveis: “Deus Luz inteligível, em quem, por quem e mediante quem tem brilho inteligível tudo o que brilha com

43. *Da Pintura Antiga*, CapºI.

inteligência⁴⁴; “Deus é inteligível e também inteligíveis são as proposições das ciências, porém diferem muito. Pois a terra é visível, como também o é a luz; mas a terra não pode ser vista se não for iluminada pela luz⁴⁵”.

A noção de luz atravessa, pois, o período medieval, em autores tão renomados como Escoto ou Tomás de Aquino, mas será sobretudo na filosofia neoplatônica que a luz granjeará um estatuto de indiscutível privilégio. O sistema filosófico de Plotino⁴⁶ e de Ficino são disso, aliás, um claro exemplo. Da análise da obra de Ficino podemos perceber como é que do reflectir da luz divina na beleza exterior, o homem se pode assemelhar à Suma divindade, i.e., ao próprio Deus⁴⁷.

Pretendemos, pois, não um tratamento exaustivo da relação entre arte e luz – esse trabalho que consiste em coligir as fenomenalizações históricas e concretas de uma tal relação está globalmente feito – mas pretendemos antes guiar o leitor no itinerário holandiano de apropriação desta relação, designadamente a forma como ela influiu na sua compreensão da natureza da arte.

8. A Luz como graça divina

Francisco de Holanda foi permeável a esta longa tradição da “metafísica da luz”, assumindo claramente essa influência na passagem que se segue:

“E digo que o mesmo exercício está já naquela criatura, quando está no colo da sua ama chorando; porém assim está coberto aos mortais olhos, que o não alcançam nem podem ver, e escondida está aquela pedra preciosa daquele engenho já no menino, como vemos o fruto escondido nos secos ramos das vides, e outras muitas coisas que vemos, quando as vemos. A sua

44. Santo Agostinho, *Soliloquio*, Lisboa, CET- UL/Livraria Sá da Costa, 1957, Livro 1, 1,3.

45. *Ibidem*, Livro1, 8, 15.

46. Para uma percepção de como era a luz entendida em Plotino, vejamos o que o autor diz em *Enéad.*, I, 6 28-30: “A luz inteligível é uma radiação oriunda do Uno à qual podemos comparar a luz brilhante que o Sol espalha à sua volta; a luz visível, na sua beleza deslumbrante, é apenas a imagem, a expressão sensível da luz inteligível que ilumina todos os espíritos.”

47. Vide M. Ficino, *Platonic Theology*, Trad. Inglesa de Michael J.B.Allen with John Wardem, texto latim ed. por James Hakens with William Bowen, Harvard University Press, Cap. XIV.

puerice deste, não será tanto nos jogos quanto a dos outros moços; e logo começará a lançar algum raio de luz que lhe do céu foi por graça dada; [...]”⁴⁸.

Desta feita, percebemos que a “luz”, tal como no-la apresenta Francisco de Holanda, não se deixa resumir a um plano meramente técnico da fase da execução da ideia⁴⁹ mas será tida, pelo contrário, como o substrato⁵⁰, como a gênese da própria ideia⁵¹. A “luz” de que nos fala o nosso autor é, se quisermos, o dom, o poder, a faculdade que só alguns eleitos são agraciados: o verdadeiro pintor tem a “[...] luz que lhe do céu veio por graça dada [...]”⁵²

48. Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Capº. VII.

49. O entendimento que o autor tem do conceito de “luz”, quando utilizado num domínio mais técnico, está bem presente nos capítulos XXXIV e XXXV do *Da Pintura Antiga*.

50. Vejamos como para Fernando Gil toda a filosofia da evidência assoma como uma tematização da vista e da luz: “Tudo parece confluir na luz. O corpo orienta-se espontaneamente ara ver melhor. A Luz provoca o Despertar. A forma assumida pela orientação é muito naturalmente, em Husserl, um Blick auf, um olhar sobre algo; de igual modo, a luz que está no fundamento da evidência malebranchiana trabalha o pensamento medieval. Tudo reflui também na luz, meio natal da evidência. A voz da verdade é um suplemento de uma evidência do visível que dispensa o pôr em palavras. ‘Ver’ tem nos dicionários uma dezena de acepções que se repartem entre a vista, a inteligência e a visão, ou seja, a percepção, a compreensão, a imagem: nenhum verbo sensorial associa tão fortemente sentir e integridade. (‘Entender’, de *intendere*, ‘tender para’, significa originariamente ‘estar atento a’, e, depois, ‘compreender’. Fernando Gil, *Tratado da Evidência*, §94, p.145. Para Fernando Gil “em todas as civilizações, de Platão a Plotino a Goethe, a luz, condição da vida, é a matéria natural do verdadeiro. Luz, integridade, olhar, formam uma única estrutura, o olho é solar.” *Ibidem*, §109, p.168. O autor, seguido a distinção medieval entre lux e lumen, esclarece o que se deve entender por luz radiante e luz ambiente: “O visível manifesta-se (‘banha-se’) na luz, não é deformado pela minha vista; ele é também, visto a partir do ponto de observação que é o meu lugar, apresenta-se como meu. Na sua simplicidade, nem uma nem outra das coisas são triviais.

Enquanto a luz física é radiante e unidireccional, a luz que preenche o meio percebido é *ambiente*. Ela constitui o efeito global de uma iluminação difusa no ar e de re-emissão dos raios de luz pelas superfícies que os reflectem; a radiação torna-se reverberação. O pensamento medieval – Rogério Bacon, Roberto Grosseteste, entre outros – estabelecia uma distinção análoga entre *lux*, a luz radiante do sol, e *lumen* luz multiplicada e difusa no *médium*.

James Gibson chamou óptica ecológica à teoria da luz ambiente. É ela que o ser vivo conhece a ela teve de adaptar-se. Tudo diferencia a luz ambiente da luz radiante. Esta ilumina, aquela é iluminada (Malebranche reserva a Deus o poder iluminante). A luz radiante constitui um conjunto infinitamente densa de raios divergentes, ela é diferenciada, não estruturada, propagada, física, pura energia. A luz ambiente dá-se como um feixe de ângulos sólidos convergindo num único cimo, o ponto de observação. Estruturada elas superfícies ambientes, ela difere em intensidade segundo os lugares e as direcções. Ela não se propaga, mas ocupa o espaço (*is simply there*, escreve Gibson). Não é unicamente energia, pode ser informação. Finalmente, a luz faz ver, ela é claridade. *Claritas* é, de certo modo o contrário de *radiance*. *Ibidem*, §95, p.146.

51. Quando falamos da metáfora da luz, desde logo nos lembramos da alegoria da cavalcada dos Deuses na sua elevação para as Ideias, as quais surgem como perfeitas, imutáveis e claro feitas de luz. Esta pintura feita por Sócrates e expressa no Fedro (246 a e s) mostra como as Ideias, feitas de pura luz, são a fonte de tudo o mais (a metáfora da fonte é também um dos topos recorrentes da criação artística em Francisco de Holanda: veja-se por exemplo *Da Pintura Antiga*. Capº. IX).

52. Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Capº. VII

Em Holanda a “luz” é, pois, um atributo, uma qualidade que é concedida a alguns eleitos⁵³. É uma graça⁵⁴ divina:

“[...] Quando o eterno Deus e mestre dos entendimentos dos ilustres pintores, deriva de sua eterna origem a ideia dalgum grande engenho no entendimento da arte e ciência da pintura [...]”⁵⁵

Mediante o dom divino, o pintor tem em si “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 ter, assim interiores nas ideias como exteriores na obra [...]”⁵⁶.

Desta feita, pensamos não ferir o espírito dos textos da Holanda se professarmos a tese de que no contexto de uma “metafísica da luz”, tal como nos é proposta pelo autor, a pintura tem verdadeiramente uma origem divina, não só pelo dom concedido a alguns eleitos, mas ainda pela possibilidade de estes actualizarem esta faculdade em obras visíveis e com verdadeira proporção. A ciência do desenho “[...] naturalmente dada por o sumo mestre Deus gratuita no entendimento, procedida da sua eterna Ciência a qual se chama DESENHO, e não debuxo nem pintura. O qual desenho assim natural do entendimento por Deus, de que ele tem a gloria, de quem nasce, é uma coisa tão grande e um dote tão divino, que o mesmo Deus obra nele na-

53. Veja-se como para Miguel Ângelo, a Beleza surge, também ela, como luz, neste caso inata nos espíritos eleitos:

“Per fido esemlo alla mia vocazione Nel parto mí fu data la bellezza,
Che d'ambo l'arti m'è lucerna e specchio S'altro si pensa, è falsa opinione...”

Se giudizii temerarii e sciocchi Al senso tiran la beltà, che muove

E porta al cielo ogni intelletto.” Miguel Ângelo, *soneto XCIV*

54. A propósito do conceito de graça, veja-se também a posição de Castiglione: B. Castiglione, *Il libro del Cortigiano* (Opere, 1737, IV, p.26): “Il Cortegiano adunque, oltre la nobilita voglio che sai in questa parte fortunato ed abbia da natura non solamente lo ingegno e bella forma di persona e di volto, ma una certa grazia.”; “Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia(lassando quegli che dalle stelle l'hanno) trovo una regula universalisma, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra: e cio è fuggir quanto più si pò, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa “sprezzatura”, che nasconda l'arte e dimostri, cio che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi.”, Castiglione, *Ibidem*, p.63.

55. Francisco de Holanda, *Da Ciência o Desenho*, Capº. I.

56. *Ibidem*, Capº. II.

turalmente, obra ele em todas as obras, manuais e intelectuais, que podem ser feitas ou imaginadas.”⁵⁷

8.1 Os mestres da antiguidade e a graça divina

O *Da Pintura Antiga*, mais do que uma simples opção, diríamos, literária, vertida na epígrafe da obra do autor, consubstanciará antes, e sobretudo, uma vertente “axiológica”. Por outras palavras, para Holanda a divinização da pintura tem por base a justa admiração pelos grandes mestres da antiguidade, mormente autores como Apelle, Zeuxis, Parrasio, Mirone, Protogene. Tais figuras de proa da antiguidade clássica chamam a si, e de forma plena, essa graça divina que investe o homem de uma faculdade tal que lhe permitirá imitar Deus no acto de criação. Uma tal faculdade habilita o artista a alcançar o infinito, projectando-o definitivamente de forma ascética para o plano do divino. Da assunção plena desta capacidade, e da produção de uma “segunda natureza” que nela sobrevém, não se segue, todavia, que o homem crie sem matéria pré-existente ou, para o dizer seguindo de perto a ortodoxia do ideolecto da tradição, não cria *ex nihil*. Mais: em Holanda, seguindo a influência de Ficino, o artista está privado dessa capacidade divina que permite *animar* as suas criações; falta-lhes o sopro vital.⁵⁸ Pese embora essa incapacidade, os supramencionados artistas antigos, mas também outros, como Miguel Ângelo, logravam contornar essa restrição, *como se dessem efectivamente vida às coisas criadas*⁵⁹. Esta concepção de uma animação da realidade criada sofre claramente a influência do mito de Pigmalione, da *História Natural* de Plínio (34, 38) e de Virgílio, em *Eneide* (6,847). Fica aqui exposta, outrossim, uma clara ascendência da tradição clássica do *quase vivo* na sua articulação com a tradição hermética do *quase animado*⁶⁰.

57. *Ibidem*.

58. Francisco de Holanda, *Da Ciência do Desenho*, CapºII.

59. Holanda estabelece a distinção entre a “pintura de Deus” e a “pintura do homem”. A primeira é uma pintura *animada*, enquanto a segunda está exaurida deste sopro vital. “Porém esta de que falo é pintura animante, que fez o imortal Deus. Para dali descer a inanimante aos homens [...]”. Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, CapºI. No entanto, pintores há que parecem dar às suas obras esse mesmíssimo sopro vital: “Finalmente, no tempo dos papas Alexadre, Júlio, e Leão, primeiro Leonardo de Vince florentino, e Rafael de Orbino abriram os fermosos olhos da pintura, alimpando-lhe a terra que dentro tinham; e ultimamente mestre Miguel Ângiolo florentino, parece que lhe deu espírito vital e a restitui quase em seu primeiro ver e prisca animosidade.” Francisco de Holanda, *Ibidem*.

60. A ligação entre as duas tradições com a *História Natural*, de Plínio, com as suas anedotas, tê-la-á

Nenhum outro teórico dos séculos XV e XVI explicou de uma forma tão clara e penetrante a divinização da pintura e o concomitante acesso da alma à *ideia*.

9. A excepcional natureza do artista

A par da concepção de uma divinização da pintura, emerge uma concepção outra, que se deixa verter no tópico de uma, diríamos, “teoria do pintor”. O pintor é, em Holanda, aquele a quem é dada a faculdade de repetir o acto divino da criação. O verdadeiro pintor é, pois, aquele ser excepcional⁶¹, por vezes de modos estranhos, a quem foi cedida a graça divina, não se definindo, desta feita, pela habilidade com os pincéis, mas pelo dom que lhe permite ascender, de um modo místico ao divino.

“[...] comecemos a criar um bom pintor e quasi perfeito e digamos primeiro d’algumas forças lhe convém trazer já do seu próprio nascimento. Parecerá porventura que qualquer homem poderá ser pintor, aprendendo, mas muito será enganado quem isto cuidar; porque se alguma sciencia ou arte n’este mundo para a sua perfeição lhe foi necessário trazer a origem e natural do seu nascimento, sem duvida nenhuma esta deve ser a arte da pintura. E não somente para ser perfeito e consumado em tal sciencia e tão profunda lhe convem como uma nova graça nascer de Deos e de natural índole e raríssima; mas inda stimo que lhe é necessário aver em seu pae e mãe algum lume de engenho n’esta ou em outra qualquer nobre arte, ou alguma eicelencia de vertude; por que para dino de ser pintor mester há nascer pintor, pois o pintar não se aprende, mas somente se pode crer que com o mesmo homem nasce, isto sem se saber como, pois no inocente menino, que há de ser famoso n’esta profissão, tenho eu para mi que stá já enfundido e posta toda a

Francisco de Holanda percebido e recebido da leitura do *De Pictura* de Leon Battista Alberti. Vide Sylvie Deswarte, *As imagens das Idades do Mundo em Francisco de Holanda*, Lisboa, IN-CM p. 22.

61. “Mas deve de ser muito discreto e advertido, virtuoso e moderado, tanto em todas as suas coisas e conselhos, como na razão de suas obras.” Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, cap. VII. “Nem hajais medo que algum homem para pouco nesta virtude floresça. Há-de ser liberal, e capital inimigo da avarecia e sem nenhum género de inveja, coisa bem difícil entre os pintores, amigo da honra.” *Ibidem*.

profundidade do saber que depois se há n'elle de descobrir quando for tempo de exercital-o e descubril-o .”⁶²

Mas se sem este dom não se é pintor, o que o eleva, como é bem compreensível, à categoria de condição *necessária*, o facto é que, para Holanda, sem se dominar ainda as várias técnicas do processo artístico, e sem se ser um erudito dotado de um vasto conhecimento enciclopédico⁶³, a universalidade da arte será irremediavelmente posta em causa. O pintor terá de reunir, pois, as condições que fazem dele um ser de eleição: tem de ser extremamente culto e terá ainda que dominar os vários ofícios manuais. Poderíamos questionar a possibilidade de alguém conseguir dominar tão vastas e diversificadas áreas em simultâneo. À dúvida sobre a exequibilidade destes requisitos, Holanda responde que a *natureza excecional* do artista, associada ao trabalho e longo estudo, permitem-lhe possuir tamanha erudição: “O natural que digo, deve com tanto estudo e exercício de acompanhar quanto lhe o gosto pede, que será muito; e não deixará em seu estudo de examinar e sprementar em todos os modos, que se inventão na pintura e scultura, de dia e todas as noites, que é tempo mais de estudar. E logo de seu mesmo buscará a lição de poesia e uma nas letras que facilmente como ao Senhor se lhe entregarão [...]”⁶⁴

É importante estatuir que a pintura é uma ciência que não se deixa dominar e muito menos cercear pelo simples estudo e prática. Se para o nosso autor é fundamental e até mesmo imprescindível que o artista seja douto, ele não será certamente um verdadeiro pintor se não trouxer desde o nascimento o dom que o distingue dos demais homens e artistas. Para Holanda já se nasce pintor. Esta afirmação, que se assume como sentença, determinará

62. *Da Pintura Antiga*, Capº VII.

63. “Muitas ciências e notícias covêm ao pintor de quem falo, para a perfeição de sua virtude. E quando ele não puder todas saber compridamente, (que melhor seria), deve ao menos não ser ignorante delas, e de cada uma por si ter boa parte de notícia.” Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, cap. VIII. ; “Há-de saber cosmografia para descrições da terra, do mar e saber como jaz lançada a grão máquina do mundo, rodeada de fermosa orla do oceano com tanta gentileza de praias e promontórios [...] deve de entender não pouca parte de astrologia e dos movimentos e círculos de esfera celestial, conhecendo a imensidade dos céus, e quantos são, a grandeza do sol e como é pequena ante ele a lua e a terra, e assim de todas as outras platens e estrelas, ou corpos celestes.” *Ibidem*, cap.VIII.

64. *Da Pintura Antiga*, Capº. VII.

ultimamente que o artista traz inscrito de forma inata esta graça concedida por Deus: “Parecerá porventura que qualquer homem poderá ser pintor, aprendendo. Mas muito será enganado quem isto cuidar; porque, se alguma ciência ou arte neste mundo para sua perfeição lhe foi necessário trazer a origem e natural de seu nascimento, sem dúvida nenhuma esta deve ser a arte da pintura. E não somente para se ser perfeito e consumado em tal ciência e tão profunda lhe convém como uma nova graça nascer de Deus e de natural índole e raríssima [...]”⁶⁵.

Holanda apensa mesmo a necessidade de haver nos pais do pintor algum engenho nesta arte da pintura ou, “[...] em qualquer outra nobre arte, ou alguma outra excelência de virtude”⁶⁶.

As características peculiares de um ser eleito também se manifestam desde muito cedo, permitindo, desta feita, que um verdadeiro pintor se diferencie dos demais seja ainda muito precocemente pelas brincadeiras, seja ainda pelo engenho (inerente à sua condição de eleito) que ofusca todos os demais:

“A sua puerice deste, não será tanto nos jogos quanto a dos outros moços; e logo começará a lançar algum raio de luz que lhe do céu foi por graça dada; e na adolescência já o seu engenho deve exceder e apagar todos os outros de sua pátria e das alheias [...]”⁶⁷.

Assim, ao questionar a gênese do talento do artista, Francisco de Holanda traz para a discussão mais uma das questões fundamentais da teoria da arte. Se o autor já tinha indagado a montante a origem da pintura, revela agora que o seu estudo pretende ser crítico, animado ainda pelo desiderato de dar resposta a outra questão fundamental da teoria da arte – que merecerá, mais tarde, destaque na Estética –. Essas questões estão bem presentes na epígrafe de alguns dos capítulos do *Da Pintura Antiga*. Veja-se por exemplo o capítulo 1º, intitulado “Como foi Deus Pintor”, ou o Capítulo 2º, que se apresenta com o título “Que Coisa é Pintura”; ainda o Capítulo 7º, intitulado

65. *Da Pintura Antiga*, Capº. VII.

66. *Ibidem*.

67. *Ibidem*.

“Que tal deve ser o pintor”, o Capítulo 8º, com a epígrafe “Que ciências convêm ao pintor”, o Capítulo 9º, que se apresenta titulado como “Por onde deve aprender o pintor”, o próprio Capítulo 10º, com o título “A segunda coisa por onde deve aprender” e finalmente o Capítulo 15º, intitulado “Da Ideia: Que coisa é na pintura”.

A necessidade de dar resposta a estas questões clássicas irá ao encontro daquela que é indiscutivelmente uma problemática maior no Renascimento e que se consubstancia justamente na tentativa de projetar as artes para um lugar cimeiro. Entretanto, a defesa das artes e, em concomitância, do estatuto do próprio artista pressupõe, no quadro mais amplo de um de um exercício de legitimação, a indagação da origem e fontes primordiais. Esta será, aliás, uma das múltiplas tarefas levadas a cabo por Francisco de Holanda no quadro mais amplo da sua reflexão teórica, quando procurou não apenas responder peremptoriamente a estas questões, mas quando procurou, outrossim, exemplificá-las. Será, pois, por esta via que, em *Diálogos em Roma*, Miguel Ângelo granjeará um papel preponderante: ele personificará e dará voz ao verdadeiro pintor, analisando em concomitância as principais directrizes da pintura do Renascimento do século XVI.

Miguel Ângelo é, destarte, para Holanda, o “retrato” vivo do pintor verdadeiro: é aquele que é dotado da graça de Deus e que, por via dessa “eleição”, cedo se diferenciou dos demais, seja pelo seu comportamento, seja ainda pela sua genialidade: “[...] logo como isto for, será enxergado do outro vulgo e apartado, e o seu andar incompo e mal cingido terá por muito mor perfeição e atilado que o dos muito penteados e justos”⁶⁸.

Esta descrição que Holanda nos apresenta do artista vai claramente ao encontro daquela outra outrora apresentada na *Arte Poética* de Horácio, aquando da descrição do génio e da genialidade da poesia, onde é recuperada a célebre tese de Demócrito segundo a qual o “prestigioso nome de poetas” não se deixa compaginar com a determinação do “juízo perfeito”, traduzido naquilo que hoje reputamos como boas práticas de cuidado pes-

68. *Da Pintura Antiga*, Capº. VII.

soal, mormente no que diz respeito ao zelo que todos devemos emprestar aos elementares cuidados de higiene pessoal.

Miguel Ângelo assoma como a personificação da personalidade artística, bem como da do artista saturnino, que sobressai da do mero vulgo. Como sabemos, o artista saturnino vive na angústia de falhar, de ser impotente para executar a sua obra. Ele teme que Deus, as forças de Saturno e as da magia astral o privem do Furor Divino (*vide* nossa secção 11 intitulada “Do furor divino à ascensão do humano”) que possibilita a verdadeira criação artística. A noção de furor divino, lembremo-lo nesta ocasião, já estava presente em Platão. O artista tem em Platão uma inspiração que resulta de um estado de êxtase que lhe permite criar naquele momento: “Seja quem for que, sem a loucura das Musas, se apresente nos umbrais da Poesia, na convicção de que basta habilidade para fazer o poeta, esse não passará de um poeta frustrado, e será ofuscado pela arte poética que jorra daquele a quem a loucura possui.”⁶⁹

Importa ainda fazer menção à circunstância de Miguel Ângelo, que emergia em Holanda como personificação e referência paradigmática do artista – ou, por outra, do artista *legítimo, autêntico* ou *verdadeiro* – ter evitado a palavra *ideia*, utilizando, em sua substituição, a palavra *conceito*. Miguel Ângelo, a quem parece escapar o alcance de uma distinção mais funda entre ideia e conceito, opera contudo uma importante distinção entre *conceito*, tomado liminarmente como expressão da livre criação, de *imagem*, como mera representação de um objecto já existente.

9.1. O Artista melancólico

O nosso autor participará numa bem conhecida discussão que se consubstanciará na própria epígrafe desta secção: o artista melancólico. Em *Diálogos de Roma*, Francisco de Holanda exporá de forma clara a personalidade de excepção que, em seu entender, caracteriza a condição do artista⁷⁰. Uma

69. Platão, *Fedro*, 245a, Guimarães Editora, Lisboa, 1994, p.56.

70. Miguel Ângelo personifica a singularidade da condição do artista, coligindo exemplarmente os seus principais atributos, sem perder de vista a circunstância de, também eles, serem de *humana condição*. Desta feita, Holanda classificara o autor florentino como “[...] excelente, porque vós dais,

tal condição caracteriza-se pela circunstância de o artista apresentar um comportamento que não se inscreve num padrão comportamental ortodoxo. Diríamos, pois, que a marca dessa condição comportamental do artista é precisamente uma certa, diríamos, “heterodoxia”. Por outras palavras, e para o dizermos agora peremptoriamente, o que distingue o artista holandiano é uma certa tendência para o isolamento, para a clausura, visto que essas são não apenas as marcas fundamentais da personalidade excêntrica de artista, mas igualmente as prerrogativas que se põem como condições necessárias para o próprio acto de criação.

A melancolia, tema recorrente no Renascimento, deve a sua origem a abordagens oriundas da Grécia Antiga. Como sabemos, na sua *teoria dos quatro humores*, os Gregos associaram a patologia “bílis negra” à melancolia, que de sua vez se deixa pensar biologicamente pelo excesso de bílis no organismo do doente: “desde a antiguidade que a medicina dos humores soube reconhecer na propensão para os sítios isolados um dos sintomas principais da melancolia, as culpas da abundância da atrabílis num temperamento dominado por Saturno, a doença dos coveiros, dos criminosos, [...]. Mas também soube descobrir no «desprezo do mundo» o traço do artista e o carácter do génio.”⁷¹ Com o Humanismo, assiste-se ao recrudescimento deste tema da melancolia, desde logo como expressão do desiderato mais amplo de estudar os textos clássicos. Mas esse ressurgimento atravessa igualmente o movimento neoplatónico, que não se limita, todavia, a simplesmente convocá-lo, dado que ampliará significativamente este estudo pela chamada à colação de uma dimensão astrológica, que sobrevém na associação entre o planeta Saturno e o próprio artista. O artista renascentista, de sua vez, inquieta-se pela possibilidade de se ver privado, no acto da criação, dessa influência considerada imprescindível de Saturno. No entanto, mesmo con-

enfim, como discreto liberal e não como pródigo ignorante. [...] Há muitos que afirmam mil mentiras, e uma é dizer que os pintores eminentes são estranhos de conversação inoportável e dura, sendo eles de humana condição. [...] Que os valentes pintores não são em alguma maneira desconversáveis, por soberba, mas ou porque acham poucos engenhos dignos da pintura, ou por não corromperem com a inútil conversação dos ociosos e abaixarem o intelecto das contínuas e altas imaginações de que sempre andam embelezados.” *Diálogos em Roma*, 1º Diálogo.

71. Jean-Jacques C. Claudine Haroche, *História do Rosto*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997, p.129. *Apud*, Maria Teresa Viana Lousa, “O Contributo de Francisco de Holanda para a definição da personalidade artística: entre a melancolia e a genialidade”, in *A Parte Rei*, nº 64, 2009, p.6.

tando com essa ascendência astrológica fundamental, não se cortam ainda cerce as razões que justificam a inquietação e angústia do artista, dado que permanece sempre a possibilidade outra de uma tal ascendência astrológica, consubstanciada nas “forças” de Saturno, não se associar, como de resto se impõe, ao “Furor Divino”. Ora, isso é tanto mais tanto mais problemático quanto é certo que, na ausência deste apoio, as forças de Saturno estarão absoluta e irremediavelmente privadas de alma, de *conteúdo*. Resulta, pois, evidente, neste quadro mais amplo do processo de criação – que ora referimos brevemente – que a magia astral aparecerá efectivamente associada “ao furor divino”.

9.1.1. A melancolia como marca distintiva do artista na assunção plena da sua condição

Aliás, a propósito desta referência à influência da magia e dos astros no acto de criação, Ficino (*Vide De Vita Triplici*) assoma como uma das referências incontornáveis. Diga-se, no entanto que, apesar de a teoria da arte de Francisco de Holanda se deixar hipostasear no neoplatonismo, não encontramos, na sua obra, referências que permitam uma confluência da magia dos astros com a ciência da pintura. Encontramos, outrossim, as noções de melancolia e de furor divino que claramente se revestem do pendor da tradição (mormente aquela que consubstancia o pensamento de Platão) e não de um determinismo pagão.

Se em Platão assistimos a uma noção mítica de furor divino (Fedro), em Aristóteles o poeta incorpora naturalmente as emoções dos personagens que cria (*Poética*, 1455a 33). Aristóteles, ao contrário de Platão, admite a existência de um furor-entendido como predisposição da alma para interpretar – mas este será sempre natural e manifestar-se-á em espíritos raros. A melancolia, por seu turno, aparece quase sempre associada aos espíritos raros, de originalidade e com alguma excentricidade.

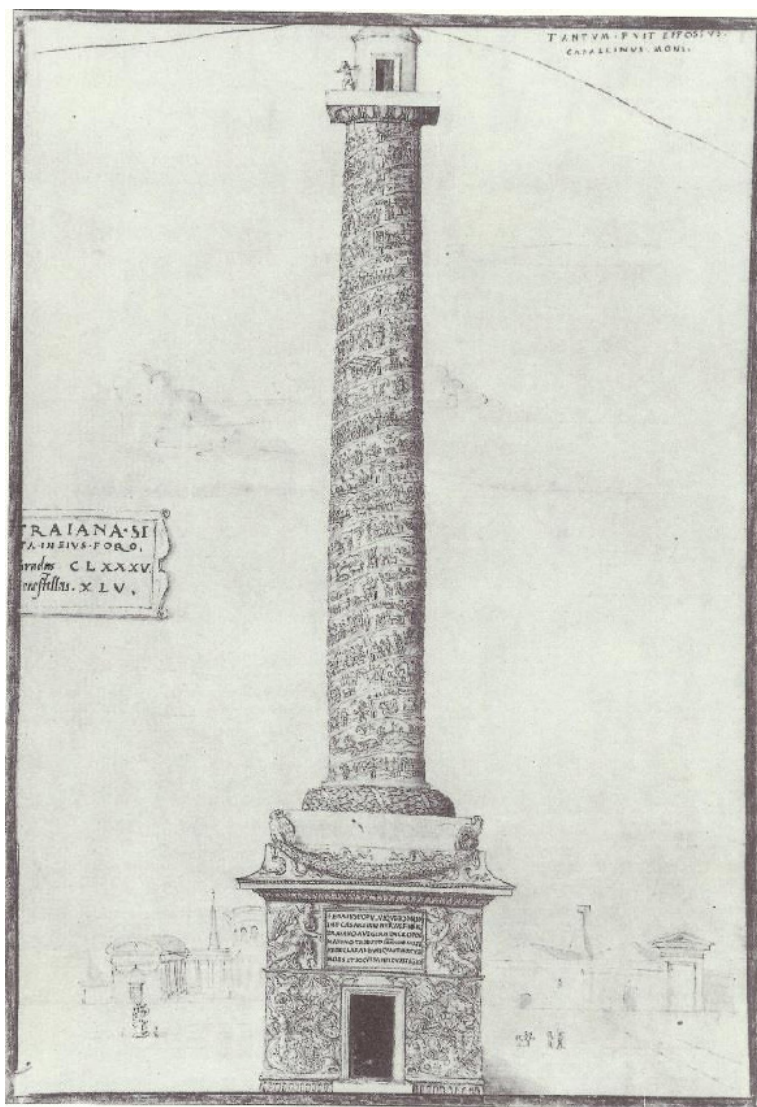


Fig. 6v.



ANTONINA SIT
in eius foro.
Gradus. C. VI.
Fenestellas. LVI:

Fig. 7r.

No Renascimento, como já dissemos, o tema da melancolia e do furor divino percorrem transversalmente a ideologia vigente. Se em teóricos como Leonardo, Aretino, Dolce, Vasari ou Lomazzo a melancolia traduz o isolamento do artista, a solidão necessária à actividade intelectual, outros há, como Castiglione⁷² ou Pino, para quem a o teor de sentido desta melancolia estava exaurida de um valor positivo.

10. O Desenho e a divinização da pintura: a censura de Frei Bartolomeu

Com a censura de Frei Bartolomeu Ferreira, assistimos a um cuidado na terminologia utilizada, mas o teor global da teoria de arte holandiana mantém-se, no essencial, inalterado. No processo de criação artística, o artista persiste em imitar o processo divino da criação, deixando, no entanto, de observar-se uma relação explícita de causalidade entre o artista e Deus. Não nos parece, em todo o caso, que se tenha registado uma qualquer inflexão de fundo no pensamento de Holanda⁷³; há, isso sim, um cuidado acrescido na escolha da nomenclatura utilizada e um critério eventualmente mais apertado na selecção dos conceitos que caracterizam Deus e a sua relação com a ideia do artista. A sustentar esta leitura está a circunstância de na versão corrigida do *Da Ciência do Desenho*, Deus preservar aqueles predicados outrora instituídos no *Da Pintura Antiga*. Em todo o caso, a moldura conceptual que emerge para os qualificar é agora diferente: Deus continua, no entanto, a ser o “inventor e a fonte da pintura”, Ele continua a ser o “inventor de todo o entendimento humano”, o “mestre”, o “dador”, sem que para tal seja necessário mencioná-lo abertamente como causa primeira da Pintura. Em *Da Ciência do Desenho*, Holanda mantém as ideias fundamentais da sua teoria: se por um lado “disfarça” a divinização da pintura, por outro, mantém-na essencialmente inalterada, justamente porque a descaracterização dessa tese implicaria pôr em causa o teor de sentido da sua teoria da arte, da ideia *do desenho e da pintura como fonte de*

72. Castiglione propõe o “artista Cortigiano”, como aquele que deve assemelhar-se ao príncipe e não o artista melancólico que procura ser genial e assemelhar-se a Deus.

73. A engrossar a corrente de interpretação que pugna pela tese da inflexão está, por exemplo, o trabalho de António Moreira Teixeira, em *A Ideia não tem fim: para uma Filosofia da História da Arte em Francisco de Holanda*, Tese de Doutoramento apresentada à FLUL, em 2002.

todas as restantes artes. A ideia criada no entendimento do artista continuará, pois, na origem de todas as artes, ofícios e saberes. O desenho passará a ser entendido, desta feita, como entendimento, como o juízo que permite construir imagens, ao passo que o debuxo será compreendido como o esquisso “material” da execução das obras de arte: “E digo que a Pintura ou debuxo de que trato não é o que comumente se chama debuxar um pintar, dos que pouco sabem; qual é o ofício dos que debuxam labores e folhagens, ou dos que pintam com tintas vermelhas e azuis e verdes (em quanto terra) porque deste debuxar e pintar eu aqui não falo. Mas escrevo daquela ciência, não só aprendida por ensino doutros pintores: mas naturalmente dada por o sumo mestre Deus gratuita no entendimento, procedida de su eterna Ciência, a qual se chama DESENHO, e não debuxo nem pintura. O qual desenho assim natural do entendimento por Deus, de que tem a glória, de quem nasce, é uma coisa tão grande e um dote tão divino, que mesmo que Deus obra nele naturalmente, obra ele em todas as obras manuais e intelectuais, que podem ser feitas ou imaginadas.

E assim como este desenho, criado no entendimento ou imaginativa, é nascido da eterna ciência incriada na nossa: assim a nossa ideia criada dá origem e invenção a todas as outras obras, artes e ofícios que usam os mortais.

“[...] Quer dizer este DESENHO de que escrevo. Antes determinar, inventar, ou figurar ou imaginar aquilo que não é, para que seja e venha a ter ser, assim das coisas que são já feitas do primeiro entendimento incriado de Deus, que as inventou primeiro, como das que ainda não são de nós inventadas. De que vem dizerem os pintores que já têm acabado e feito a sua obra como em sua ideia têm feito desenho dela, não tendo inda feito nada mais que o desenho na ideia. De que vem dizerem também que os Imperadores na guerra que têm desenho de ir assentar seu campo em tal província, ou de combater com o seu exército tal cidade, ou de fazer tal fortaleza, muito antes que o façam, tendo feito já o desenho na deliberação secreta do entendimento.

Principalmente chamo DESENHO 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 que têm invenção, ou forma, ou fremesura, ou proporção, ou que esperam ter, assim interiores nas ideias, como exteriores na obra; e isto baste quanto ao desenho.”⁷⁴

A Pintura será então para o nosso autor a declaração do *desenho* em obra visível: “A Pintura diria eu que era uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa, e segunda natureza. É emitação de Deos e da natureza prontíssima. É mostra do que passou e do que inda será. É imaginação grande que nos põe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente na ideia, mostrando o que se inda não viu, nem foi por ventura, o qual é mais. É também ornamento e ajuda das obras divinas e naturaes, dando a arauor do homem que as raízes traz do ceo o maravilhoso fructo da pintura.”⁷⁵

Diríamos, pois, para finalizar a discussão deste tópico que, do que foi referido *supra*, pode inferir-se que o Desenho se deixa corresponder com a Ideia. “Ter uma Ideia” e “fazer um Desenho” equivalem-se de alguma forma, dado que num e noutro casos tais “produtos” emergem como resultado da imaginação; são, por outras palavras, engendradas num espaço de pura interioridade. A ideia/desenho, que aqui se põe como termos permutáveis, era presença assídua no meio artístico renascentista, não evidentemente no sentido neoplatónico que lhe emprestará Holanda, mas convocando um teor de sentido mais técnico, donde, uma dimensão mais “exterior”, em detrimento da interioridade holandiana. Segundo Deswarte-Rosa, as posições consolidadas de Holanda permitem pensá-lo como o autor que, por vez primeira, institui uma *Metafísica da Arte*, que será amplamente difundida a jusante por autores como Zuccaro ou Lomazzo. A pintura em Holanda, geneticamente pensada quanto à sua origem, deixa-se definir regressivamente pela *inventio*, dado que é ela quem autoriza o acesso directo à ideia que está contida numa mente divina. Esta perspectiva de Holanda, explicitamente evocada e liminarmente defendida em *Da Pintura Antiga*, conhece derradeiramente uma evolução, mais de forma do

74. *Da Ciência do Desenho*, Capº. II.

75. *Da Pintura Antiga*, Capº. II.

que substância –como referimos atrás–, que se consubstanciará na obra *Da Ciência do Desenho*, onde é elidida a referência à divinização da pintura, como expressão peremptória de um acesso directo do pintor à mente divina. Entretanto, o termo *invenção* que Holanda explicitamente chama à colação, assoma como termo que granjeará uma irrecusável importância no contexto do Renascimento, por efeito, e como consequência, da própria importância crescente da Retórica ou, para o dizer por outras palavras, do recrudescimento do paradigma retórico. Pese embora esse vínculo entre “invenção” e “Retórica”, a sua utilização no *corpus* holandiano convoca um teor de sentido outro, mormente como “acesso directo à ideia”. Isso não significa, no entanto, menor apreço ou uma diminuída ascendência da Retórica na obra de Holanda. Bem pelo contrário. Sobre estes considerandos últimos versará o nosso Capítulo III, intitulado “Francisco de Holanda e a Retorização da Pintura”.

11. A superioridade do desenho relativamente à cor

O dissídio entre desenho e cor não deve ser pensado evidentemente, em nosso entendimento, como uma oposição interna entre elementos pictóricos exarados no contexto de uma determinada pintura. Quer isto significar que se trata de uma perspectiva que sobrevém na particular forma como perspectivamos a análise ou estudo da pintura. Trata-se, pois, para o dizer ainda de uma outra forma, de uma oposição consubstanciada num registo eminentemente teórico, que é de si elucidativo da forma como pensamos a natureza intrínseca da pintura no contexto mais amplo da teoria da arte.⁷⁶

Francisco de Holanda participa neste debate, que surgiu fundamentalmente na Itália renascentista, como partidário do desenho em detrimento da cor. Esta preferência, que não deve no entanto ser tomada na conta de um mero capricho – dado que ela se deixa regressivamente devolver a um fundamento de determinação –, resulta do desiderato de elevar a pintura à dignidade que pertence por inerência à categoria das artes liberais. Com efeito, é pelo dese-

76. Veja-se LICHENSTEIN, Jacqueline, *O Desenho e a Cor*, coordenação da tradução por Magnólia Csta, São Paulo: Ed.34, 2006.

nho – doravante entendido como “ordem de um projecto”, quer dizer, como uma antecipação do espírito que concebe mentalmente, no espaço de uma pura interioridade, – que se projecta e define aquilo que há a cumprir, tomado aqui no sentido estrito de “levar à exterioridade” isso que se engendra, *prima facie*, no domínio da interioridade. Esta concepção repousa numa particular compreensão do *desenho*, segundo a qual ele pressupõe qualidades intelectuais que demonstram uma atitude superior do intelecto, mormente a *perspectiva*, a *anatomia* e a *história*. Por isso mesmo, ao privilegiar-se a cor como porta de acesso à compreensão íntima da pintura, o que se está a fazer – esse é pelo menos o entendimento do nosso autor – outra coisa não é que retirar a essa mesma pintura o anteriormente reivindicado estatuto de arte liberal. As escolas veneziana e lombarda, ao elevarem a cor à categoria de fundamento da pintura, tinham em mente o desiderato, considerado inatingível pelo “traço”, de dotar a pintura de vida, de alma. Tudo se passa, pois, como se a cor fosse uma espécie, diríamos, de “sopro vital”, que distingue a pintura dos simples objectos inanimados e inertes. Dolce e Lomazzo, que são indiscutivelmente partidários da cor, assumem o risco que essa preferência envolve, no que à preservação da condição de arte visual por parte da pintura diz respeito.

Francisco de Holanda, nos seus *Diálogos em Roma*, assume peremptoriamente, e sem ambiguidades, a posição seguinte: “Pintam em Flandres propriamente para enganar a vista exterior, ou coisas que vos alegrem ou de que não possais dizer mal, assim como santos e profetas. O seu pintar é trapos, maçonarias, verduras de campos, sombras de árvores, e rios e pontes, a que chamam paisagens, e muitas figuras para cá e muitas para acolá. E tudo isto, ainda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, sem simetria nem proporção, sem advertência do escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma substância nem nervo. [...] Somente às obras que se fazem em Itália podemos chamar quase verdadeira pintura, e por isso à boa chamamos italiana [...] que não é outra coisa senão um traslado das perfeições de Deus e uma lembrança do seu pintar, finalmente uma música e uma melodia que somente o intelecto pode sentir, a

grande dificuldade.”⁷⁷ No passo ora mencionado, o nosso autor deixa exarada a sua posição quanto aos princípios utilizados quer na arte flamenga, quer na própria arte italiana. Para o autor, a arte flamenga estava associada aos ofícios manuais, sendo elaborada para “enganar a vista exterior”, enquanto a pintura italiana se reportará ao *essencial*, ao *intelectual*. Este debate que sobrevém no pensamento filosófico de Holanda toca as questões fundamentais e candentes que marcaram o debate artístico de quinhentos. Aqui se oporá a cor ao traço/linha, a mão ao intelecto, a paisagem à figura e, claro está, desta reunião de elementos contendores em que sai invariavelmente reforçada a importância do desenho (que se revela primeiramente no *traço*) sai igualmente reforçada, na mesma proporção, a posição social do artista que tem como desiderato fundamental elevar a pintura à categoria de arte liberal⁷⁸.

Muitos foram aqueles que deram o seu contributo para agigantar este confronto que expusemos antes. Numa célebre carta de autoria de Benedetto Varchi, Benvenuto Cellini oporá a arte de Miguel Ângelo à pintura de paisagens, a que chama, com despreço, “engana camponeses”⁷⁹. Este importante debate, aqui vertido na forma de um confronto, estará igualmente presente, embora em termos distintos que nos dispensamos aqui de apreciar, em Vasari e Domenicus Lampsonius, ou ainda em autores como o nosso João de Barros (mormente em *Ropica Pnema*).

77. Francisco de Holanda, *Diálogos em Roma*, Primeiro Diálogo.

78. Esta posição assumida por Holanda fez com que fosse merecedor do estatuto, necessariamente discutível quanto à sua importância relativa, de *sectário e dogmatizador intolerante*: “Asunto capital de este primer diálogo es la comparación entre pintura italiana y la flamenca, bajo cuyo nombre comprende Francisco de Holanda todo el arte germánico. No hay que decir en qué términos resuelve la cuestión, él italianizado hasta los huesos, a pesar de su apellido y de su origen. Pero hay algo grandioso en su intransigencia misma, y no se le puede negar razón desde el punto de vista estético en que él se coloca; debiendo tenerse en cuenta además que, desde principios del siglo XVI, la pintura flamenca (Mabuse, Van Orley, Schoreel) había recibido el alto grado la influencia italiana, dando con ello testimonio de su derrota. No es maravilla que Francisco de Holanda, que era un sectario y un dogmatizador intolerante, no transigiese con ningún género de ecletismo, ni admitiese que pudiera darse pintura fuera de Italia.”. Marcelino Menéndez Pelayo, “Los Diálogos de la Pintura de Francisco de Holanda” in *História de Las Ideas Estética en España*, Madrid, CSC, 1994, Vol.I, p.922

79. Vide Sylvie Deswarte, “Si dipinge col cervello et non con le mani. Italie et Flandres”, in *Fiamminghi a Roma, 1508-1608* (Actas do Simpósio Internacional realizado em Bruxelas, Fevereiro de 1995), org: N. Dacos, Bollettino d'Arte, supl. ao vol. 100, 1997, pp.277-294.

Este debate, que foi, como dissemos, iniciado em Itália, depressa se apossa de outras latitudes. Em França, por exemplo, o debate tornar-se-á mais aceso no decisivo ano de 1660, debate esse que oporá *poussinistas* (quer dizer, os defensores do desenho) e os *rubenistas*, apologistas da cor. Essa oposição, como foi dito, terá ecos não apenas fora do espaço geográfico que viu nascer esse dissídio entre desenho e cor mas, outrossim, noutros autores orientados por preocupações totalmente irreduzíveis ao fito holandiano de pensar a natureza íntima da pintura, mesmo quando subscrevem a tese comum que determina uma maior ascendência do desenho relativamente à cor. Esse é manifestamente o caso de Immanuel Kant, no último dos textos do seu sistema crítico, levado à estampa em 1790. Nesse texto, e a propósito da necessidade de distinguir claramente um *gosto puro* e incorrompido de um gosto ainda *bárbaro*, que se pretende aumentar por “atractivos e comoções” para, como diz Kant, *interessar o ânimo além do seco comprazimento*, esse autor convoca a mesma distinção que ora vimos discutindo entre desenho e cor. Tomando-a no contexto das belas-artes, Kant associará o primeiro ao gosto “autêntico” ou puro, e o segundo a um gosto que esse mesmo autor verá ferido de morte em matéria de imparcialidade. Recuperemos esse importante trecho do texto kantiano: “na pintura, na escultura, enfim em todas as artes plásticas, na arquitectura, na jardinagem, na medida em que são belas-artes, o *desenho* é o essencial, no qual não é o que deleita (prazer patologicamente condicionado pelos sentidos) na sensação, mas simplesmente o que apraz (puro comprazimento) pela sua forma que constitui o fundamento de toda a disposição para o gosto. As cores que iluminam o esboço pertencem ao atractivo; elas na verdade podem vivificar o objecto em si para a sensação, mas não o tornar digno de intuição e belo.”⁸⁰ Como se vê, e à semelhança do que sucede nas supramencionadas escolas veneziana e lombarda, Kant fala de uma cor que “ilumina o esboço” e, mais importante, de uma cor que “vivifica o objecto”. No entanto, por razões bem distintas das motivações holandianas, como também já referimos, Kant dirá que o desenho “é o essencial”.

80. I. Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, INCM, 1992, p.115.



Fig. 7v.



Fig. 8r.



Fig. 8v.

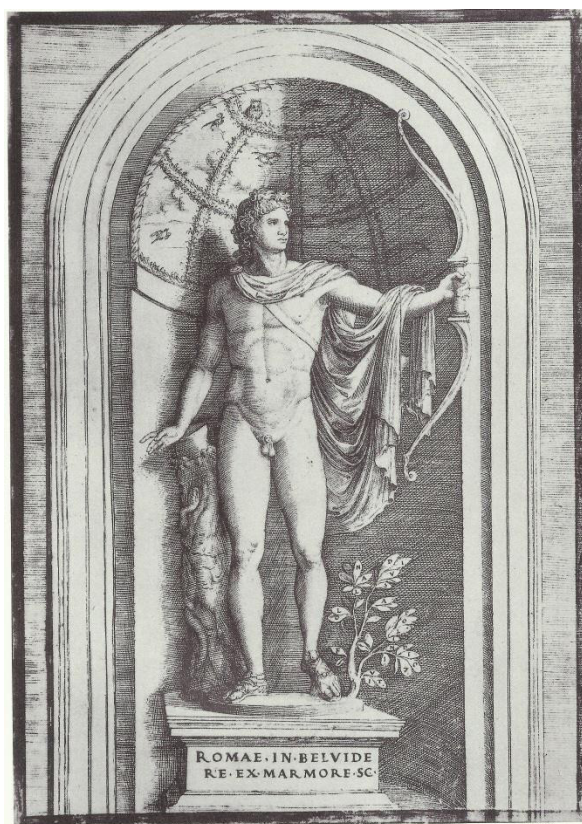


Fig. 9r.

1. A retórica e os seus diferentes campos de aplicação

No capítulo que ora se inicia, procurarei ilustrar a importância recrudescente da retórica no quadro do humanismo renascentista, e a forma como essa importância se consubstancia em domínios que ultrapassam largamente aquilo que tomamos imediatamente como o seu horizonte de sentido tradicional. Quer isto dizer que, longe de vermos essa importância, ora reconhecida, circunscrita aos domínios literário e filológico, o que vemos, por contra, é a aplicação dos mais elementares preceitos atinentes à prática retórica em domínios como a arte. Falamos, muito claramente, e desde logo, dos tratados renascentistas da arte, mas também, e fundamentalmente, da pintura.

No século XVI a preocupação em estudar a natureza da arte consubstancia-se em uma abordagem interna de cada uma das artes, procurando auscultar a especificidade de cada uma delas. Neste esforço de compreensão – que é de resto uma novidade em relação ao século anterior, onde assistíamos a uma preocupação centrada nas relações entre a arte e a natureza (*ars vel natura*) – o esforço crítico irrompe na sua plenitude de sentido, procurando os teóricos da arte aferir das semelhanças, mas sobretudo das distinções, que podem ser surpreendidas entre as diversas artes (*paragone*). Neste esforço de comparação que assim assoma, vem à plena luz do dia as diferentes modalidades que a retórica pode sistematicamente assumir.

No renascimento, muitos foram os autores que, na tentativa de catapultar para um lugar cimeiro as artes, fizeram um esforço para determinar as características específicas e essenciais da arte, aproximando-a por essa via da ciência e, em casos específicos como a arte da pintura, permitindo-se tomá-la como uma ciência que se superioriza em relação às demais. Os autores que claramente ilustram a perspectiva teórica a que antes fizemos menção são, por exemplo, Alberti, Leonardo ou Francisco de Holanda, mas é o nosso interlocutor nesta discussão, Francisco de Holanda, quem liminarmente representa a concretização plena dos aspectos programáticos referidos *supra*.



Figs. 9v. e 10r.

2. A retórica e a arte

Como vimos, o humanismo renascentista, caracterizou-se pela consciência da condição linguística do homem e do pensamento, e portanto, como um terreno propício à valorização das disciplinas da linguagem e a tudo o que uma tal valorização representa, como sejam “uma preocupação com a dimensão prática e humana do conhecimento, ou seja, com a sua eficácia no espaço da vida civil [...] uma nova concepção de sabedoria prudencial e prática, solidária de uma nova antropologia, marcada não já pela supremacia unilateral da razão, mas capaz de satisfazer também a dimensão volitiva e afectiva.”¹ Não admira, portanto, que uma das expressões mais características desta nova abordagem própria dos humanistas seja a sua influência na *escola*, não apenas pela sua vocação para a dimensão prática do conhecimento antes referida, mas fundamentalmente porque se acreditava existir uma relação estreita entre o domínio da linguagem (da qual, como dissemos, retira a retórica a sua força) e o próprio conhecimento: “A ignorância das letras – sobretudo da gramática e da retórica – impedia, segundo os humanistas, o acesso a um verdadeiro saber”². Será de resto no âmbito deste enquadramento histórico-cultural que começam a emergir as primeiras e mais polémicas interpretações quanto à idealização de uma matriz para a relação entre a retórica e os outros domínios, designadamente na arte. A união entre *eloquência* e *sapiência* – ideal Ciceroniano – ganhará particular visibilidade na arte.

Essa influência não é evidentemente a expressão de uma declaração vã. Tal significa que essa relação entre retórica e arte se foi paulatinamente enraizando nos dois domínios, não por via da sua mútua descaracterização, mas antes pela instituição de uma zona de contacto que beneficiou amplamente a própria compreensão da arte. É dessa mundividência nova das artes, em particular da pintura, que sobrevém no contacto com a retórica, que nos ocuparemos de seguida. Nos séculos XV (com o naturalismo) e XVI (com

1. Leonel R. Santos, “Viragem para a Retórica e Conflito entre Filosofia e Retórica no Pensamento dos Séculos XV e XVI”, in *Philosophica*, n.ºs 17/18, novembro de 2001.

2. *Ibidem*.

a valorização da ideia e do carácter didáctico da arte), o sentido da visão alcançou um profundo reconhecimento, seja da parte dos poetas, seja ainda da parte dos pintores. Essa circunstância, sobejamente conhecida, justificará, aliás, decisões teóricas de fundo de autores contemporâneos, como Maurice Merleau-Ponty, que para interpelar o pensamento objectivo da tradição filosófica ocidental elege também a visão como sentido privilegiado. As imagens, chamando a si o mesmo poder de mover afectos e de despertar sentimentos que se reconhece, *de jure*, à retórica, a par do seu irrecusável carácter utilitário, que ensina mesmo os iletrados, são aspectos que justificam derradeiramente essa importância que a visão foi paulatinamente granjeando nesse período.

Francisco de Holanda evidenciou desde cedo não apenas a preocupação de catapultar a pintura para um lugar cimeiro, contrariando, desta feita, uma certa orientação que a cingia a um mero ofício manual, estritamente mecânico – e portanto, exaurido das preocupações de rigor e prudência que caracterizava a ciência –, mas de o fazer pela via da sua equiparação a uma arte liberal, conferindo-lhe simultaneamente a dignidade, diríamos institucional, das ciências intelectuais. Ao reflectir sobre a natureza e estatuto da pintura, Holanda encontra aí os fundamentos necessários para reivindicar a dignificação da classe dos pintores. A arte, considera Holanda, chama a si as condições necessárias para figurar ao mesmo nível das ciências.

Naquele que viria a ser considerado o seu tratado maior, o *Da Pintura Antiga*, Holanda estrutura o texto em duas grandes partes, numa organização que ganharia ulteriormente a forma de textos independentes, como se de obras autónomas se tratassem. Esse aspecto, diríamos editorial, que agora referimos como um aspecto de somenos importância, tem na verdade uma importância decisiva: aquela que viria a ser a segunda parte, com a epígrafe *Diálogos em Roma*, foi muito mais traduzida e estudada que a primeira, intitulada *Da Pintura Antiga*, precisamente porque ela se constituiu como uma fonte documental obrigatória para quem se proponha estudar arte italiana em geral, e Miguel Ângelo, em particular. Não nos cabe evidentemente tratar aqui a discussão que pondera a controvérsia em torno da autenticida-

de dos diálogos e da supramencionada participação de Miguel Ângelo nos mesmos³. Basta-nos, por ora, aferir da importância desta segunda parte no quadro da economia interna desse grande tratado de Holanda, que concorre, paradoxalmente, não para a sua autonomização, como sugeríamos há pouco, mas para a unidade orgânica de uma obra que se apresenta em duas partes. Este segundo livro, *Diálogos em Roma*, seria portanto, no contexto desta alvitrada unidade, um esforço de ilustração retórica da doutrina artística, da filosofia da arte, exposta no livro primeiro. Robert Klein⁴, considera mesmo que deve ser reconhecido a Francisco de Holanda o inquestionável mérito de ter transmutado o gênero de tratado de arte, convertendo-o em diálogo, com particular ganho para uma dimensão especulativa da discussão, em detrimento de uma valência quase exclusivamente descritiva⁵.

O gênero de diálogo que Holanda põe em marcha assoma como gênero retórico que cativa mais o leitor, na medida em que se assemelha a um discurso de natureza familiar, com as suas virtudes de *evidência*, *vivacidade*, mas também de *persuasão*. A utilização deste gênero de diálogo permite ainda a personificação e a exemplificação das qualidades que Holanda reputa como necessárias em todos quantos desejam ocupar um lugar de maior proeminência no contexto das artes visuais. Miguel Ângelo, posto como interlocutor maior dos *Diálogos em Roma*, irrompe precisamente como a expressão maior de tais qualidades que são requeridas no desempenho do que ora se considera a arte verdadeira.

3. Cf. Julius von Schlosser, *La literatura artística*, trad. de 3ª ed. ital. Por Esther Benítez, con presentación y adiciones de A. Bonet Correa, Madrid, 1976.

4. Klein, Robert, «Francisco de Holanda et les secrets de l'art», in Colóquio, nºXI, FCG, 1960, pp. 6-8.

5. «Mais à la fin du siècle, une philosophie d'essence esthétique, le neoplatonisme florentin, vint de changer la sensibilité des milieux cultivés. Désormais, l'érudit ne prétendait plus enseigner leur métier aux artistes, mais tâchait d'apprendre d'eux les secrets de leur pouvoir. Les esprits plus positifs s'intéressaient à l'histoire de l'art et faisaient l'inventaire des collections, les hommes du monde se prétendaient connaisseurs, et l'ont vu pour la première fois dans l'histoire moderne, apparaître le snobisme [...]. Plus tout d'un coup surgissent, de Venise, à Lisbonne de nombreux écrits d'un type nouveau, codifiant les clichés de conversations; ce n'étaient d'ailleurs plus de traités, mais des dialogues. À l'opposé des manuels du XVIe siècle, ils s'adressaient au public, non aux artistes, et se proposaient d'expliquer ce qu'est l'art, comment il veut être jugé, comment il faut comprendre ces paradoxes. À la même époque, l'archéologie quitta le service de l'humanisme philologique pour celui des artistes, et l'histoire de l'art produisit ses premières œuvres d'envergure. Une nouvelle culture, la culture artistique, était née – cet état dura trentaine d'années : puis, vers 1580, les traités reprirent la place des dialogues (...). » Klein, R., *Ibidem*, p.6.

3. A presença da retórica na pintura de Francisco de Holanda

Não existindo, *prima facie*, uma relação directa entre retórica e pintura, a tese que procuraremos sustentar requer a busca de um compromisso, que assuma a forma de mediações e pontos de contacto, a partir das quais se deixe engendrar um acordo consubstanciado em forma de relação. Dessa procurada relação, o que se obterá não é uma pintura retórica ou, por absurdo, uma retórica pictórica e visual, mas a presença de elementos retóricos na pintura. Por outras palavras, a relação só será relação se excluirmos a dimensão da simples amálgama desses elementos que, muito justamente, se pretendem *relacionais*. A expressão utilizada por Horácio na sua *Arte Poética*, *ut pictura poesis*, que significa “como a pintura é poesia”, assoma como caracterização primeira desse carácter relacional que referimos.

Michael Baxandall⁶ institui esse ponto de contacto entre pintura e retórica no conceito de *emulação*, directamente exaurido do período latino ciceroniano e magistralmente colocado em prática por Petrarca, seguindo a estrutura antitética do *encômio* – *vitupério* do género *epidítico* (quer dizer, ostentativo e demonstrativo)⁷. Concretizemos: Petrarca é quem se refere, por vez primeira, a um léxico valorativo da pintura, até então inexistente na língua vernacular. Esta inovação concretizou-se com a aplicação de um repertório de lugares comuns de natureza histórica, *res gestae*, entre os quais sobressaem as analogias entre pintura e discurso, os *chria* ou anedotas⁸ dos artífices já presentes na *História Natural* de Plínio, o Velho, bem como no entendimento que era dispensado à pintura (*similitude, variedade e decoro*)⁹.

Escusado será sublinhar a extraordinária relevância desta analogia entre pintura e discurso para a consolidação da tese, que nos propomos sustentar,

6. Vide Baxandall, Michael, *Giotto and Orators. Humanist observes of painting in Italy and Discovery of pictorial composition*, 1350-1450. Oxford: Oxford University Press, 1971. Veja-se também Hermogenes, *L'Art Rhetorique*. Paris : L'Age d'Homme pour préface et l'introduction et les Belles Lettres pour la traduction française, 1997.

7. Veja-se Quintiliano, *Instituto Oratoria*, Cambridge, Cambridge University Press: V, XI, 6, XI, 17.

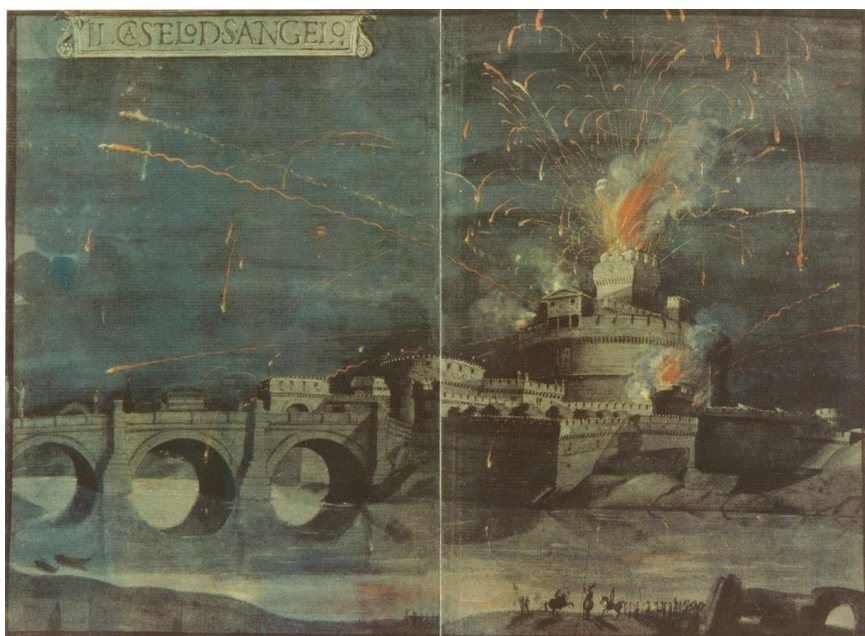
8. Veja-se Baxandall, 1971, pp. 63-65. Os *chria* são uns dos *Progymnasmata* apresentados por Hermógenes na obra *L'Art Rhetorique*.

9. Veja-se a este respeito o artigo de Cristiane Nascimento, *Da Pintura Antiga de Francisco de Holanda: O Encômio como género da prescrição da arte*, in Floema, Caderno de Teoria e História Literária, nº1, Edições UESB, 2005.

da retorização da pintura em Holanda. Mas ela requer, como sua condição de possibilidade, uma aclaração do teor de sentido dessa mesma analogia entre pintura e discurso, e a circulação de sentido que emana de um e outro dos lados. Segundo Quintiliano, deve ser prescrito ao orador um escrupuloso respeito pelas regras, e um sentido decoroso no ajuste de tais regras ao discurso. Há uma preocupação constante em *demonstrar*, em tornar evidente ao público aquilo que se diz. Mas essa preocupação, que requer a observância de regras implica, outrossim, variedade e evidência, qualidades que são também indissociáveis da própria pintura. Notemos, porém, que o que aqui se assinala não é apenas um encontro fortuito entre pontos que figuram, sem celeuma, no discurso e na pintura. Muito ao contrário, o que ora assoma é uma estrutura que permite construir uma relação sólida, instituída não na mera justaposição de indicadores fortuitos, mas na detecção de estruturas orgânicas comuns. Prova disso é o que sucede com os tratados antigos de retórica, em que se nota uma preocupação que é central – e não meramente episódica – em dotar o discurso daquelas qualidades visuais que comumente são tomadas como inerentes à pintura, como sejam as qualidades da evidência e da variedade. Disso faz também prova Holanda, que imputa à pintura a responsabilidade de ser *história*, quer dizer, de *ilustrar e/ou mostrar*, evidenciar a narrativa¹⁰ que lhe está subjacente, *ensinar*, mesmo nos casos em que se trata de ministrar um ensinamento a quem não dispõe das capacidades literárias, intelectuais, que são requeridas num ensino meramente oratório¹¹.

10. “[...] toda pintura é narrativa ou icônica: representa uma história, profana ou religiosa, ou evoca a imagem de uma personagem ou de um tipo alegórico (as virtudes e os vícios, a Igreja, a Sinagoga...). Assim, ela requisita a memória e incita à meditação e à oração.” Laneyrie-Dagen, Nedeije. “Os gêneros pictóricos”. Lichtenstein, Jacqueline. A Pintura/textos essenciais, vol.10, São Paulo: Editora 34, 2006, p. 9.

11. Veja-se, por exemplo, a importância atribuída por Baxandall às gravuras de Mategna. Para o autor, estas gravuras tinham para o inegável mérito de difundir as principais directizes propostas por Alberti. De outra forma, os princípios defendidos por Alberti, que tanta importância tiveram na cultura europeia, não teriam tido o alcance e a repercussão alcançadas. Baxandall, Michael, *Giotto and Orators. Humanist observes of painting in Italy and Discovery of pictural composition*, 1350-1450. Oxford: Oxford University Press, 1971, p.135.



Figs. 10/11.

4. A pintura como História da Arte

Em *Da Pintura Antiga*, Holanda propõe-se fazer uma breve História da Arte. Não se pense, porém, que essa História é uma espécie de repositório onde indistintamente são elencados factos, seguindo uma estratégia que vê em que cada facto, justamente por ser um *facto*, um elemento com um valor indiscutível. A estratégia de Holanda é outra: do ponto de vista hermenêutico, não se trata de coligir factos históricos para que, da sua reunião, se obtenha uma História da Arte. A visão histórica de Holanda é antes aquela que concita uma compreensão da própria História *a partir e através* da pintura. Isto significa, pois, que a História da Arte de Holanda é mais propriamente uma História vista a partir da arte ou, por outra, uma arte que se faz História na medida em que ela é o guia hermenêutico sem o qual uma tal História carecerá da unidade e da inteligibilidade que lhe são estritamente necessárias. E nessa tentativa para compreender a História através da pintura, Holanda não deixará de assinalar o princípio fundamental em

que repousam as supramencionadas unidade e inteligibilidade da História: falamos naturalmente da pintura dos antigos e do critério da antiguidade. Não é, pois, obra do acaso que este esboço de uma História da Arte esteja vertido numa obra com a epígrafe *Da Pintura Antiga*. Aqui fica claro que esta *Idade de Ouro* que Holanda eleva à categoria de fio condutor da História da Arte não deve ser visto meramente como um período cronológico (precisamente o tipo de abordagem que para uma simples historiografia assume imediatamente um valor absoluto, que vale por si mesmo), mas antes na plena assunção de uma dimensão eminentemente axiológica e universal¹². Não se trata, porém, de nenhuma sorte de promoção do anacronismo, dado que é justamente à luz do “antigo” – que em Holanda difere claramente do que entendemos por “velho” –, que o autor proclama de boa pintura a arte que é feita em Itália e que se permitirá analisar de forma crítica a situação artística portuguesa. A pintura antiga é, de resto, a *prisca pictura* de origem divina que Francisco de Holanda tanto proclama. Nas palavras de Sylvie Deswarte, ela é “[...] uma espécie de *prisca pictura* de origem divina, universal no espaço e no tempo, segundo uma noção derivada da *prisca theologia* de Marsílio Ficino. De facto, parece que para ele “antigo” tem o sentido de *priscus*, qualificativo cuja complexidade o torna dificilmente definível. Com efeito, *priscus* em latim significa “das origens” e duma antiguidade tal que é como se estivesse esquecido ou perdido para sempre. A ser redescoberto, ficará sempre como novo”¹³.

A perspetiva do nosso autor não é, pois, a de um simples antiquário, isto é, a de um mero nostálgico do passado. Francisco de Holanda bate-se antes por uma pintura baseada na Ideia, mas de uma Ideia que tem precisamente

12. Escreve Holanda: “Mas tornando ao propósito, até em África e dentro em Marrocos me afirmaram que estava uma escultura de águias imperiais e de entalhos dos Romanos. Na Índia os seus pagodes, ainda que são mal proporcionados, lá querem tirar à disciplina antiga; e assim as coisas da China. Ora de Levante e Ásia, que direi eu? Que toda fumeja à Antiguidade. Mas o que é mais de maravilhar, que até o novo mundo da gente bárbara do Brasil e Peru, que até agora foram ignotos aos homens, ainda esses em muitos vaos de ouro que eu vi, e nas suas figuras, tinham a mesma razão e disciplina dos antigos; que não é pouco argumento de já aquelas gentes serem noutro tempo conversadas, e de os preceitos da *pintura antiga* serem já semeados por todo o mundo, até os antípodas.” *Da Pintura Antiga*, Cap.º XIII.

13. Sylvie Deswarte *Op. cit.*, p.17.

como modelo, como exemplo a seguir na sua concretização o supramencionado “antigo”, sem que com isso se esteja a ferir o princípio lógico da identidade, que zela pela coerência interna das teses gizadas e que corta cerce qualquer possibilidade de contradição. Por outras palavras, o “antigo” é tido para o autor como expressão de um valor metodológico, como um ideal estético, onde se conjuga o dom com a escolha do melhor entre o melhor. Pode então haver novidade, tendo por base o “antigo”, sem que com isso estejamos em contradição com a originalidade da Ideia. Será de resto neste sentido que Holanda acolherá as diferentes formas de arte, mormente as chegadas até nós pelos descobrimentos, e que se apresentavam sob o signo do Novo mundo¹⁴.

Exemplo dessa capacidade ilustrativa ou demonstrativa, que é também, como foi dito, património da pintura, é a sua capacidade de “[...] fazer e criar de novo numa tábua limpa e lisa, ou num papel cego e inobre, criar e fazer de novo quaisquer obras, divinas ou naturais, com tão perfeita imitação que pareça naquele lugar estar aquilo que não está.” Esta última declaração de Holanda reveste-se de uma importância ímpar neste contexto. Não apenas permite aclarar o sentido da anteriormente reivindicada capacidade visual do discurso, como permite surpreender o trânsito contrário entre discurso e pintura, como de resto se impunha, se há, como explicitamente propomos, uma relação autêntica entre pintura e discurso, e não apenas uma troca aci-

14. É importante referir que esta abertura a Novos Mundos esteve também vertida no domínio epistemológico. Quer isto dizer que as circunstâncias condicionam a representação que o sujeito faz do objecto. Ora, os Descobrimentos constituem um dos exemplos paradigmáticos que permitem ilustrar precisamente essa influência das diferentes circunstâncias. Se até um dado momento seria insuspeita a existência de outros indivíduos em outras terras ou regiões por explorar, a *experiência* veio mostrar que tal não só é verdadeiro como é da maior importância para a perspectiva do próprio conhecimento. Tal significa, pois, que os indivíduos não possuem uma capacidade que os leve rumo a um conhecimento fechado e absoluto. De entre uma vasta literatura relevante sobre este tópico, permitimo-nos destacar um dos ilustres autores que subscrevem esta tese, Jaime Cortesão: “Les grandes découvertes maritimes ont contribué à la création de l'esprit de la Renaissance, autant ou plus encore que la connaissance directe des auteurs anciens. *L'élargissement soudain de la vie humaine et l'immense trésor des faits nouveaux accumulés ont eu comme résultat. La valeur de l'expérience et de l'observation directe dans le domaine de la physique, l'écroulement la révision des anciennes idées et, par conséquent, la rénovation de la philosophie* des colonnes qui soutenaient l'édifice étroit de la science médiévale, le ferment de doute méthodique crée par cette catastrophe salutaire, le sentiment de la grandeur de l'homme et de la nature que l'épopée des navigations avait éveillée, ont eu une puissante influence dans la création de l'humanisme et des systèmes philosophiques d'un Bruno et d'un Descartes”, Jaime CORTESÃO, *L'Expansion des portugais dans l'histoire de la civilisation*, p. 71, citado por Artur Moreira de Sá, *Os Percursos de Descartes*; Couto Martins Ed., Lisboa, 1944, p.40. Itálicos nossos.

dental de propriedades contingentes e comuns. Esse segundo sentido pode ser surpreendido nos *chria* ou *chreia* tomadas à *História Natural* de Plínio, o Velho, onde se cumpre o propósito inverso de enaltecer as qualidades eminentemente oratórias que devem estar reunidas no pintor, como sejam a *brevidade*, a caracterização do *ethos*, a *diligência* e o *decoro*. Há aqui um testemunho indelével dos mestres da antiguidade que, por via dos *chreia*, exortam no sentido dos valores do rigor, realismo, mas também da máxima de *superação* da própria Natureza. Estas exigências últimas são denominadores comuns em autores antigos como Zeuxis ou Parrásio, mas põem-se igualmente como questões candentes nos autores do renascimento, designadamente em Francisco de Holanda. A extraordinária importância granjeada pelos *chreia* será utilizada, no Renascimento, como instância clarificadora dos conceitos de *criação*, *imitação*, e ainda *superação*¹⁵, porquanto se deixam associar aos supramencionados preceitos de *realismo* e *rigor*. Vejamos, pois, de forma mais circunstanciada, a forma como os *chreia* ratificam e exaltam as preocupações de realismo e superação. Uma dessas lendas conta a história de uma prova, que tinha como contendores Zeuxis e Parrásio. A prova consistia na feitura de um quadro que ilustrasse quem era o melhor executante, donde, o melhor pintor. Dando cumprimento à prova, Zeuxis terá pintado um quadro com uvas, que prontamente sofreu a investida de dois pássaros, que julgavam tratar-se de uvas reais. Concluída a sua tarefa, Zeuxis pediu a Parrásio que desvelasse a sua pintura, retirando-a ao embrulho que a encobria. Foi nesse momento que percebeu que a pintura de Parrásio dava forma a um embrulho, precisamente o embrulho que Zeuxis acreditava encobrir o trabalho do próprio Parrásio. Avaliada a prestação dos contendores, conclui-se que aquele que ilude o olho humano de um artista

15. O pintor Nicolas Poussin dizia o seguinte: “A novidade em pintura não consiste num tema jamais visto, mas em uma disposição e uma expressão boas e novas e assim o tema, de comum e velho que era, torna-se singular e novo.” in Apud. Lee, Rensselaer W., *Ut pictura poesis – Humanisme et théorie de la peinture XV-XVIII siècle*, Paris, Macula, 1988, p. 139. A noção de novo/novidade aqui propostas por Nicolas Poussin eram já evidenciadas por Horácio na *Arte poética*. A assunção de uma nova forma de contar o já conhecido e o não enveredar por coisas nunca vistas estavam bem presente em Horácio: “É difícil dar um tratamento singular a coisas gerais e é melhor pôr numa peça o poema sobre Tróia, a proferir na condição de primeiro o desconhecido e inaudito”, in Horácio, *Arte poética*, tradução de Rosado Fernandes, Editorial Inquérito, 2001, p. 69.

é necessariamente melhor pintor que aquele que se limita a iludir os olhos de pássaros.

Noutra lenda, igualmente sugestiva, conta-se que Zeuxis, que queria representar, em tela, Helena de Tróia para o templo de Juno, terá reunido as cinco jovens mais belas de Crotona de forma a coligar o que de mais belo cada uma tinha, cumprindo-se, por essa via, que é a via da *superação*, o desiderato de representar Helena de Tróia.

Realismo e superação, que são modelos fundamentais seguidos pelos mestres da antiguidade, representam, no contexto do Renascimento, uma exigência nova que supera largamente a tese do realismo representativo: falamos evidentemente da substituição da imitação da Natureza pelo seguimento do modelo adoptado pelos mestres antigos, o que não significa aqui mais do que um constrangimento que nos impele a seguir (nunca evidentemente no sentido estrito da “cópia”) os melhores mestres.

No entanto, a simples imitação dos modelos antigos, ou por outra, a tentativa para assemelhar-se ao que era considerado do domínio da excelência, deixa de ser suficiente, sob pena de condenar a pintura a um mero exercício mecânico de imitação e, portanto, necessariamente inferior a um modelo imitado. A tese que assim se consubstancia é aquela que pode ser já surpreendida em Quintiliano¹⁶, e que será recuperada por Holanda: assim se compreende o apelo que este último faz no sentido de uma clara superação de qualquer modelo imitado, apelando, para o efeito, ao génio do pintor e à sua formação plural nos mais diversos domínios. É prerrogativa fundamental para Holanda que o pintor, considerado o verdadeiro artista, para além de ser detentor de um génio natural, deva também ter uma formação muito abrangente que lhe permita explicitar da melhor forma, através da pintura, as características ou determinações mais ilustrativas da história que se quer contar. É aliás este mesmíssimo carácter erudito que se en-

16. A imitação em si mesma não é suficiente para que se possa assemelhar ao que é considerado excelente, há que ir mais além, há que introduzir uma nova forma, um novo modelo de contar. Veja-se, Quintiliano, *Instituto Oratoria*, Cambridge, Cambridge University Press, X, II, 4.

contra já bem presente em Leonardo¹⁷ quando este autor, na comparação que promove entre pintores e poetas, determinará que os primeiros detêm um conhecimento abrangente que se deixa verter nas mais diversas áreas, designadamente na perspectiva, na geometria ou na anatomia, não se quedando, pois, num uso restritivo dos seus conhecimentos, e demarcando-se sucessivamente da crítica que dirige aos poetas segundo a qual estes últimos seriam meros traficantes dos bens intelectuais alheios. A superioridade da pintura, que aqui se afigura, sobrevém ainda, para Leonardo, no seu carácter visual a que antes nos reportámos¹⁸. A capacidade de produzir imagens com maior vivacidade, o mesmo é dizer, *veracidade*, permite à pintura, uma vez mais, superar a poesia, tendo em conta que a última privilegia o „ouvir’ ao „ver’¹⁹. A própria perspectiva matemática defendida por Alberti nos seus tratados se deixava hipostasear na importância mais primitiva que era atribuída à visão, importância essa que viria a tornar-se, outrossim, manifesta nos textos do nosso autor: “Já os bons poetas (como disse o senhor Lactânio) com palavras não fazem mais do que aquilo que os ainda meãos pintores fazem com as obras; que aqueles contam o que estes exprimem e declaram. Eles com fastidiosos sentidos não sempre ouvidos ocupam, e estes os olhos satisfazem, e como com algum fermoso espectáculo têm como presos e embelezados todos os homens”²⁰.

O carácter expressivo, eloquente e imediato da pintura, que claramente permitem determinar a sua maior ascendência relativamente à poesia, são

17. Vide Vinci, Leonardo da, *Trattato della Pittura*, Codex Vaticanus (Urbino), ed. H. Ludwig, 1882.

18. “Leonardo não apenas defende uma nova hierarquia e sistema das artes, assente no primado e privilégio da pintura, mas reclama para a pintura o estatuto de arte liberal e considera-a mesmo como a forma mais perfeita de alcançar o conhecimento da natureza; por conseguinte, vê na pintura não só uma forma de conhecimento, mas a própria essência da filosofia natural. Sendo uma arte liberal, a pintura é também uma ciência mental que tem por objecto a perspectiva e as proporções qualitativas das cores, da luz e da sombra. O privilégio da pintura decorre gnosiologia que acima de tudo acredita nos sentidos e que estabelece a visão como critério de verdade, pois, segundo Leonardo, os olhos enganam-se menos que o entendimento. A esta gnosiologia da visão só pode corresponder uma ontologia do visível: a natureza nas suas várias manifestações. A ciência-arte da pintura exprime e torna patente a natureza, expondo a harmonia, a proporção e a beleza que existe nas próprias formas sensíveis.” Leonel R. Santos, *Linguagem, Retórica e Filosofia no Renascimento*, Edições Colibri, Lisboa, pp.253-54.

19. Mais uma vez, se confirma a primazia que, à época, era concedida ao órgão da visão. Veja-se, por exemplo, autores como Leão Hebreu, em *Diálogos de Amor*, ou Frei Heitor Pinto em “Da excelência da vista sobre os outros sentidos, e do descobrimento da verdade”, in *Imagens da Vida Cristã*

20. Holanda, Francisco de, *Diálogos em Roma*, introdução, notas e comentários de José Felicidade Alves, Livros Horizonte, 1984, p. 146.

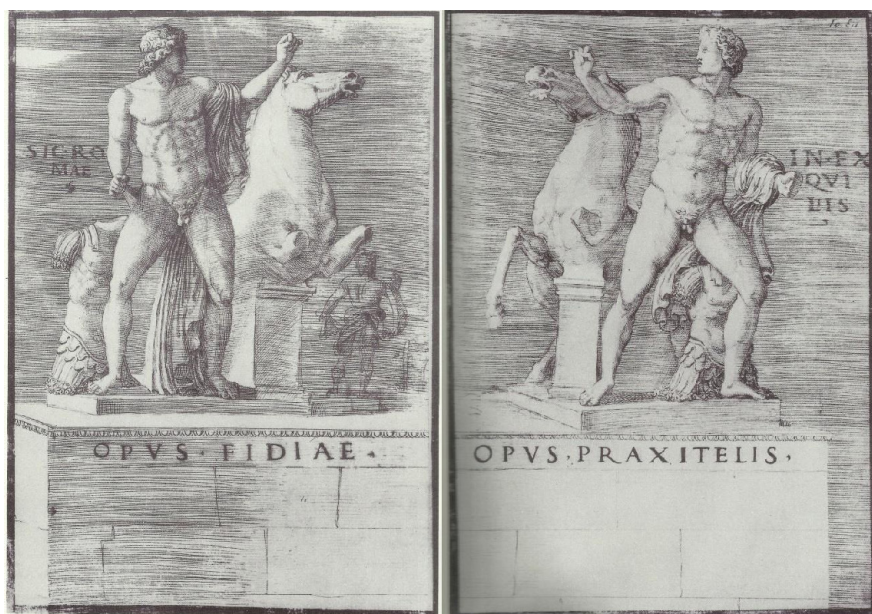
também magistralmente evidenciados por Holanda. Devolvamos, nesta decisiva circunstância, a palavra ao nosso autor: “[...] com trabalho de ler, já vos o começo esquece, e somente tendes presente o curto verso em que levais os olhos”²¹. Mais adiante, acrescenta: “E não somente o discreto é satisfeito, mas o simples, o vilão, a velha; não ainda estes, mas o estrangeiro sarmata e o índio, e o persiano (que nunca entenderam os versos de Virgílio, nem de Homero, que lhe são mudo) se deleita e entenderá aquela obra com grande gosto e pronteza; e até aquele bárbaro deixa então de ser bárbaro, e entende, por virtude da eloquente pintura, o que nenhuma outra poesia nem números de pés podia ensinar.”²²

Estas determinações, que são próprias da pintura, e que imediatamente são postas como outros tantos critérios para se aferir da qualidade da pintura e do pintor não são, no entanto, exclusivas. Os valores pictóricos da similitude, da variedade, da capacidade didática e do decoro, que são valores eminentemente retóricos, passam a ser também critério de excelência na execução de uma pintura, o que determinará, por sua vez, a excelência do próprio pintor. Por outras palavras, o que eleva um pintor ao estatuto dessa desejada excelência é a sua capacidade para contar uma história, para desvelar a narrativa que lhe está subjacente, de a inscrever no espaço da posteridade, ao mesmo tempo que provoca deleite. Estas características, insistimos, são as mesmas que imediatamente reconhecermos num bom orador, que evidencia as qualidades necessárias para mobilizar uma plateia.

Em Francisco de Holanda, encontramos claramente indícios das motivações supra-referidas. É manifesta a preocupação evidenciada pelo autor na definição de um quadro global das competências do pintor, as quais, como vemos, “invadem” não raras vezes os terrenos da retórica. Isso é evidente no cuidado que se coloca na obtenção de uma bela pintura, que deve ser simultaneamente real, elucidativa e pedagógica.

21. *Ibidem*.

22. *Ibidem*, p. 47.



Figs. 10v. e 11r.



Figs. 11v. e 12r.

5. A finalidade da pintura

A par de uma teoria da pintura, Holanda não deixará de enunciar ainda a sua utilidade nos mais diferentes domínios. Se a universalidade da pintura outorgava ao pintor uma efectiva possibilidade de acção que se consubstanciava em domínios díspares, a utilidade da pintura far-se-á igualmente notar em diferentes vertentes. É disso exemplo a sua inscrição em tempos de guerra, mas também, e com a mesmíssima acuidade, em períodos de paz. Além disso, outra das suas valências mais proeminentes é indiscutivelmente a sua convocação como expediente que está ao serviço de Deus.

Para detalhar cada uma destas valências referidas *supra*, podemos acrescentar agora que a pintura assume, efectivamente, um papel fundamental no processo de selecção dos dirigentes que comandam quer as operações militares mas também na derradeira decisão das técnicas que serão utilizadas no teatro das operações. Em tempos de paz, período fértil e de enorme desenvolvimento da prática da pintura, é chegara a hora de dar testemunho, *via* pintura, aos feitos alcançados, de retratar aqueles que o resultado da refrega projectará à categoria de grandes homens e que pintura elevará à esfera da imortalidade. É ainda em tempos de paz que mais facilmente podem vir à plena luz do dia novas edificações humanas (novas vilas e cidades, por exemplo), mas é também neste período que são medalhados os grandes obreiros que se distinguiram em tempos de guerra.²³ Entretanto, como também dissemos, a pintura destaca-se outrossim como expediente que cumpre desígnios de Deus. Neste contexto, cumpre dizer que o lugar cimeiro granjeado pela pintura ganha especial destaque e relevância nos domínios da pedagogia e da moral mas também na realização quer de edifícios quer ainda dos objectos relacionados com uma certa liturgia que a relação com o plano do divino sempre põe como sua condição de possibilidade.²⁴

Chegados a este ponto, é tempo de alertar o leitor para uma aparente ambiguidade que sobrevém na leitura dos textos de Holanda, mas que resulta

23. Vide Francisco de Holanda, *Diálogos em Roma* III, bem como Francisco de Holanda, *Da Ciência do Desenho* Cap.º 6.

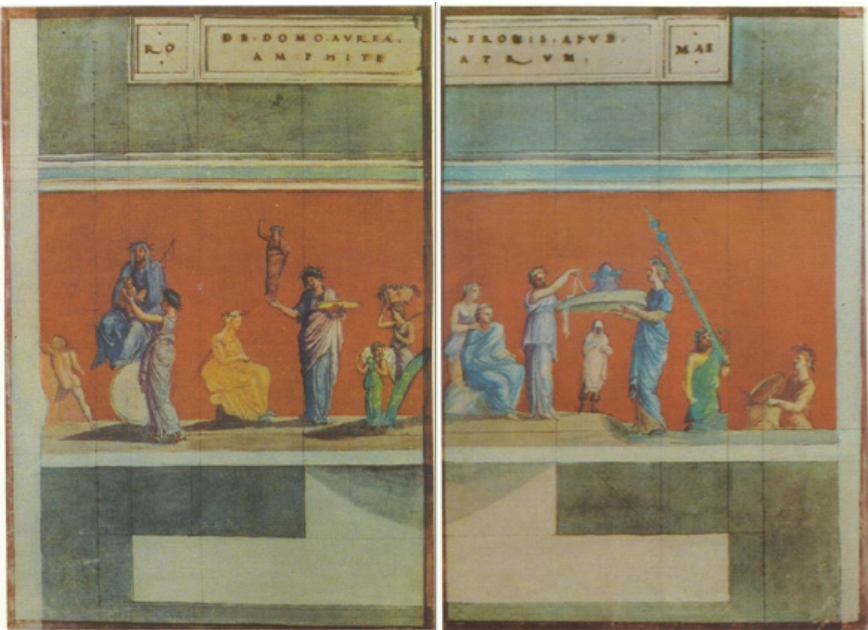
24. Vide Francisco de Holanda, *Diálogos em Roma* I; Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Cap.º IV.

na verdade da consideração estrita de uma mesma tese em circunstâncias que, sendo irreduzíveis, são todavia complementares. Essa tese é a que resulta do hermetismo explicitamente professado por Holanda. Com efeito, para o nosso autor, pintor é aquele que ostenta uma espécie de marca dos eleitos, diríamos, alguém que foi escolhido pelo próprio Deus e, portanto, alguém que está envolto numa sorte de misticismo que é absolutamente incompreensível para o simples homem comum. Ora, mais do que simplesmente sugerir, tal tese instituirá *ipso facto* uma hierarquia que oporá o pintor e o vulgo, como se pertencessem a esferas que são absolutamente incomunicáveis. Esse fosso, que parece irrevogável, e que fora instituído pelo confessado hermetismo do nosso autor, é, no entanto, suprido, ou pelo menos obviado, pela natureza mesma da pintura. Como também foi dito, a proeminência da pintura só se compreende em toda a sua latitude quando ela se verte, a jusante, num contributo de natureza pedagógica e moral. Ora, quem pode beneficiar directa e ostensivamente dos efeitos pedagógicos e morais da pintura é precisamente esse homem comum, que assim elidirá a rudeza dos seus costumes e disciplinará as suas paixões. Isso não significa, evidentemente, que o hermetismo no processo de escolha do pintor se diluiu – pelo que recusamos abertamente qualquer tipo de ambiguidade – mas significa que os seus efeitos são coarctados pela natureza mesma da pintura, que logra operar uma ponte entre um hermetismo absoluto e uma completa democratização da pintura, que se fez sentir justamente ao nível dos seus efeitos.

Outro indício claro da imensa utilidade da pintura é a sua utilização, em Holanda, como uma espécie de guia hermenêutico que permite, a partir da pintura, uma ampla compreensão dos factos da História. Como veremos adiante, isso significa que uma História da Arte não é estritamente uma História que “conta” a Arte, mas é mais uma narrativa que fará História a partir da própria arte.



Figs. 12v. e 13r.



Figs. 13v. e 14r.

6. A relação entre a Arte e a Poesia: o Paragone

No Renascimento, a relação entre a poesia e a pintura tem sido pensada uma e outra vez por um longa tradição de comentário como uma constante. Com efeito, a preocupação em *dignificar* e de, por essa via, catapultar a pintura para um lugar cimeiro, mediante o reconhecimento do seu estatuto de *arte liberal*, demanda que se convoque a comparação da pintura com a poesia. A preocupação era naturalmente a de transferir para a pintura a mesma dignidade intelectual que era reconhecida à poesia, questionando para o efeito a natureza específica dessa mesma pintura. O estatuto ímpar então granjeado da poesia, que coexistia com a filosofia aristotélica (*vide Poética* 1451 b) com uma dignidade quase “divina” – esse é, pelo menos, a interpretação dominante por entre os autores neoplatónicos como Petrarca ou Ficino – convertia o desiderato de considerar a pintura como actividade que reclama a mesma dignidade em algo imediatamente desejável. No Renascimento, os paralelismos entre estas duas erudições são de facto uma constante, embora tenham sido igualmente elencados os elementos que permitem distingui-las. Leonardo da Vinci foi indiscutivelmente um dos principais actores na comparação entre poesia e pintura, legitimando, contudo, a superioridade da segunda em relação à primeira. Para verificarmos como o autor estabelece a superioridade da pintura em relação à poesia, convoquemos um passo da *História de la Estética*, de Tatarkiewicz, que tendo por base os fragmentos 18 a 28 do Tratado de Leonardo, se posiciona, do estrito ponto de vista hermenêutico, como um texto bastante esclarecedor. O texto reza assim:

“La pintura es superior a la poesia porque:

1. Su alcance es mayor; siendo una de las artes de imitación de las cosas visibles, lo hace incluso com aquellas para las que la poesia carece de palabras;
2. Representa las cosas mediante imágenes y no palabras, y la relación entre imagen y palabra es la misma entre sombra y el cuerpo real;
3. Representa la naturaleza – que es obra de Dios – y no las fantasías humanas, como hace la poesia;

4. Representa las côas com mayor veracidade que la poesia, porque las palabras no son más signos convencionales;
5. Se sirve de un sentido que raras vezes erra, que es el ojo, el sentido más noble; a diferencia de la poesia que se sirve del oído, un sentido que nos fiable en el mismo grado;
6. Se basa en el saber, especialmente en la óptica, permitiendo profundizar e los conocimientos de la misma;
7. La pintura no puede ser copiada, como es el caso de las obras literárias, cuya copia vale lo mismo que el original, y gracias a esta “unicidad” la pintura és la más noble de las artes;
8. Es más asequible para el hombre que la poesia, puesto que exige menos comentarios;
9. Afecta al hombre más rapidamente que la poesia;
10. Interesa y atrae al hombre, mientras que las descripciones poéticas a menudo le aburren y fatygan;”²⁵

Face ao que acaba de ser exposto, facilmente se percebe que Leonardo defende uma supremacia da pintura baseada, sobretudo, na superioridade do órgão da visão²⁶. É importante referir que esta superioridade do órgão da visão já presente no *Fedro* (250 c –d) e *Timeu* (47 a b) de Platão e em Plotino em *Enneas* (IV, 5); e em (V, 3,6,8,12), tem origem em Horatio.

Para Leonardo a poesia desenvolve-se também no tempo, ao passo que a pintura oferece-se de forma imediata e não é passível de imitações²⁷. A pintura é mais precisa, elucidativa, pode, pois, ser mais abrangente, alcançar um público mais lato. Esta é, de resto, a posição de Francisco de Holanda,

25. Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la estética III*, traducción de Danuta Kurzyka, Ediciones Akal, Madrid, 1991, p. 160.

26. Vejamos as palavras do próprio autor a este respeito: “Tal proportionè è dall’imaginatione a l’effeto, qualè dall’ombra al corpo ombroso, e la medesima proportionè è dalla Poesis alla pittura, perché la poesia pon’le sue cose nell’imaginatione de lettere et la pittura led à realmente forì dell’occhio; riceve le similitudini non altrimenti, che s’elle fussino naturali; et la poesia led à senza essa similitudine, e non passano all’impressa per l’ a via della virtù visiva come pittura” Leonardo Da Vinci, *Trattato della Pittura*, fragmento 2.

27. “(La pittura) non si copia, come si f’ale lettere, che tanto vale la copia, quanto l’origine, questa non s’impronta, come si f’ala scultura, della quale talè l’impressa, qual d’origine, in quanto alla virtù dell’opera; questa non fa infiniti figliuori, come fa li libri stampati, questa sola si resta nobile, questa sola honora il suo hautore e resta pretiosa et unica, e non partorisce mai figliuoli eguali à se, e tal singolarità la fa più eccelente; che quelle, che per tutto sono pubblicate” *Ibidem*, Frag.8.

para quem as duas ciências são legítimas, “irmãs”, como lhes chama, sendo que a primeira é mais esclarecedora: “[...] de chamarem à pintura poesia muda me parece que somente os poetas não souberam bem pintar; que se eles alcançaram quanto mais ela declara e fala que essa sua irmã, não o disseram; e antes eu a poesia sustentarei por mais muda.

“[...] Já os bons poetas (como disse o senhor Lactâncio) com palavras não fazem mais que aquilo que os ainda meãos pintores fazem com as obras; que aqueles contam o que estes exprimem e declaram. Eles com fastidiosos sentidos não sempre ouvidos ocupam, e estes os olhos satisfazem, e como com algum fermoso espectáculo têm como presos e embelezados todos os homens.”²⁸

O alcance, a eloquência e expressividade da pintura em relação à poesia é também demonstrado por Holanda. Para o autor “[...] até aquele bárbaro deixa então de ser bárbaro, e entende, por virtude da eloquente pintura, o que lhe nenhuma outra poesia nem números de pés poderia ensinar.

A concepção de Holanda aqui apresentada, cuja base é a evidência pictórica é claramente uma reflexão humanista, onde o carácter didáctico e universalidade lhe conferem o estatuto de ciência superior. A argumentação holandiana, ao jeito da de Leonardo, assenta no carácter visual da pintura²⁹, órgão mais nobre do que o sentido do ouvido, pelo qual se rege a poesia. A posição do nosso autor, bem como a de Leonardo, são para Sylvie Deswarte o testemunho de uma concepção “supremacista”, que entraria em confronto com aquela outra tida como “apologista” de Paolo Pino e Castiglione.

Mas se temos falado das semelhanças entre Leonardo da Vinci e Francisco de Holanda, temos agora de mostrar as diferenças que os separam. Se em Leonardo vigorava o naturalismo, onde as experiências e a visualização da natureza imperavam, já em Holanda, apesar de não se romper defini-

28. *Diálogos em Roma*, II.

29. É importante referir que, para Alberti, o carácter científico da Pintura tinha a sua origem, justamente, na circunstância de se hipostasear na natureza e no facto de se estruturar na perspectiva matemática, condições essas que pressupõem a observação. O órgão da vista, é também para Alberti o órgão sensorial por excelência. E se, por vezes, se engana a medida verificará os seus juízos.

tivamente com a natureza, a preocupação é sobretudo de índole interior. Imbuído do espírito neoplatónico, o nosso autor preocupa-se, outrossim, em aceder à Ideia, ultrapassando o domínio meramente sensorial.

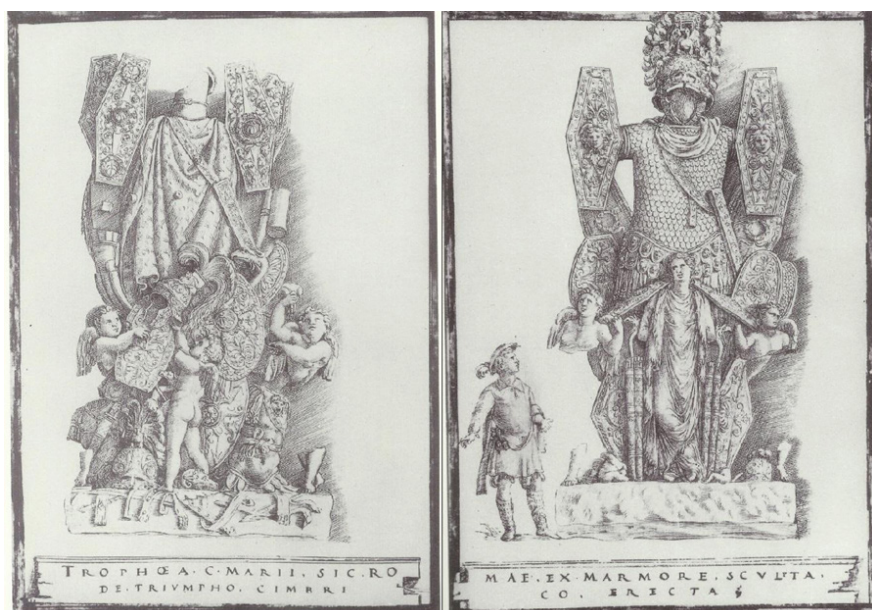
É importante referir que Holanda não se cingiu meramente ao *paragone* entre a poesia e a pintura. O autor estabeleceu também comparações entre as diferentes artes plásticas. Todavia, e uma vez que estas fogem ao âmbito temático proposto, deixamos apenas a indicação que Holanda não se cingiu apenas à comparação entre a poesia e a pintura. Neste contexto, também não iremos participar na discussão, levada a cabo por autores como Varchi³⁰, Ludovico Dolce ou Castelvetro³¹, em prol da superioridade da poesia.

7. A Pintura *como* e *com* narrativa

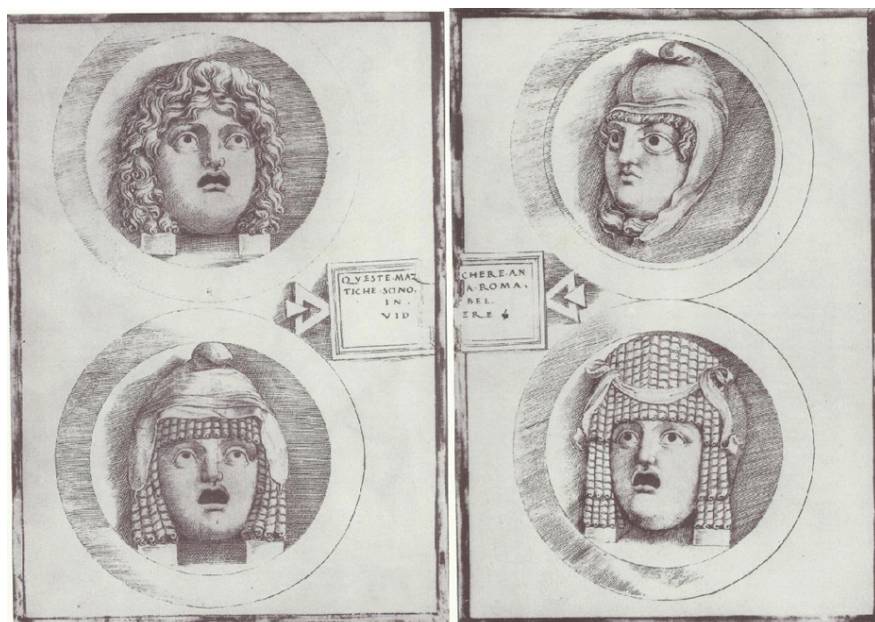
Seja, pois, dito, agora liminarmente, que o pintor conta uma história. Para a contar, segue as diligências próprias de quem a conta, o que implica o cumprimento estrito de regras. A arte emerge codificada em conceitos como os da circunscrição de um lugar (*delineamento, debuxo*), da composição dos lugares ou superfícies tomadas em conjunto (proporção ou harmonia) ou da recepção das luzes, onde se joga a conversão do não verbal em verbal. Coligidos esses aspectos, o que se obtém é não apenas uma superação clara do modelo da imitação na pintura mas, em concomitância, a plena assunção dos méritos da retorização da pintura.

30. Veja-se Varchi, Benedetto, *Due Lezioni*, 1549, pp.113-114. O autor recorre à ideia de imitação para mostrar que quer a Pintura, quer a Poesia imitam: a primeira *di fuori* e a segunda *di dentro*, sendo que a última ao atender às paixões da alma tem uma relevância maior. “I Poeti imitano il di dentro principalmente, cio è i concetti e le passioni dell'animo [...] et i Pittori imitano principalmente il di fuori, cio è i corpi, e le fattezze di tutte le cose [...] pare che sai tanta differenza fra la Poesia, e la pittura quanta à fra l'anima, e l'corpo [...]”.

31. Castelvetro vai também fazer uso da Imitação para mostrar a superioridade da Poesia. Desta feita, aplica a teoria da mimesis aristotélica à Poesia, onde o poeta, ao jeito de Varchi, imita o interior. Para a Pintura o autor reserva o campo da mera reprodução. Veja-se Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, Basileia, 1570.



Figs. 14v. e 15r.



Figs. 15v. e 16r.

8. Associação entre desenhos e inscrições

A associação entre desenhos e inscrições está claramente ligada à *ars emblematica*, questão candente no período renascentista. Holanda estando certamente familiarizado com esta questão e sua relevância, ao considerar a poesia e pintura como *como ciências irmãs*, pese embora a superioridade da pintura, não deixará de produzir, também ele, imagens onde fortemente associadas a inscrições.

Segundo cópia do século XVIII do manuscrito original português, sabemos que Francisco de Holanda teria introduzido uma imagem do Templo da Pintura, com a respectiva inscrição *Domus Picturae*, logo a seguir ao prólogo do seu *Da Pintura Antiga*. Mais adiante, e já segundo a tradução castelhana do tratado por Manuel Denis em 1563, Holanda teria incluído outro desenho alegórico da pintura com a inscrição *Umbra Picturae* e posteriormente, teria inserido um terceiro desenho de uma lamparina acesa. Estas últimas ilustrações, não sabemos se fariam ou não parte da cópia do original elaborada por Monsenhor Ferreira Gordo, sabemos outrossim que Holanda, entre 1549 e 1563, tê-las-á incluído na cópia que entregou a Manuel Denis³². O que nos importa destacar destes desenhos com inscrições é seu carácter alegórico, simbólico que, não só enunciam os alicerces da teoria da arte de Francisco de Holanda como, revelam aquilo que Robert Klein chamou de “pensamento figurado do Renascimento.”³³

Seguindo as palavras de Deswarte e para corroborarmos o carácter simbólico e alegórico dos desenhos no contexto mais geral da teoria da arte com teor neoplatónico de Holanda, diremos que “assim, num primeiro nível, a figura alegórica da Pintura – como o próprio Holanda – tapa os olhos com o livro *Da Pintura Antiga* para se proteger das setas da crítica. Mas, como no caso de Roma Desfeita, é a inscrição latina, aqui *UMBRA PICTURAE*, que revela o sentido profundo e simbólico da imagem. A palavra *Umbra* é uma

32. A este respeito veja-se Sylvie Deswarte, *Ideias e Imagens de Portugal nos Descobrimentos*, p.140.

33. Klein, Robert, «La teoría de la expresión figurada en los tratados italianos sobre las “Imprese”, 1555-1562». *La Forma y lo Inteligible- Escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*, Madrid, Taurus, 1980.

referência directa à alegoria da Caverna na *República* (516 a e s) de Platão. A figura alegórica da Pintura é uma sombra «terrestre» do reino das Ideias como todas as coisas do Universo. [...] Assim, a Pintura tapa os olhos corporais para melhor ver com os espirituais o mundo perfeito e incorpóreo das Ideias no espírito de Deus. É, portanto, uma perfeita ilustração da afirmação de Holanda de que o artista melhor faria se pusesse uma venda nos olhos para não perder a visão da Ideia³⁴.

“[...] Um terceiro desenho no início do manuscrito de Manuel Denis, deixa ver uma lamparina ou candeia acesa. Depois do Templo da Pintura, depois da sombra alegórica da Pintura na terra, encontramos assim a luz divina na base de toda a produção artística. É a lucerna do poema de Miguel Ângelo (*Rime*, 164), sinónimo de Ideia. É também outra representação simbólica da pintura porque, escreve Holanda, a pintura «é huma candeia, huma lux que inesperadamente num lugar escuro mostra obras que antes não eram conhecidas».”³⁵

Um segundo aspecto que é possível descortinar nos desenhos de Holanda é a relação entre as palavras e as imagens. Esta relação entre as ciências “irmãs”, como lhe chama o nosso autor, é manifesta no carácter iconográfico dos desenhos apresentados. Esta natureza iconográfica das ilustrações³⁶ apresentadas dá mostras de uma tradição simbólica que remonta aos hieróglifos e também da singularidade da posição de Holanda na relação da Pintura com a Poesia. Se por um lado, o autor concede um estatuto superior à Pintura, por outro, ele não a desvincula totalmente da sua ciência irmã, a poesia. Em Holanda, ao jeito da *ars emblemática*, assistimos a uma relação estreita entre pintura e poesia, onde o carácter didáctico e metafórico surgem como exigências de primeira linha.³⁷

34. Vide *Da Pintura*, Cap.º XIV.

35. *Ibidem*, Cap.º II.

36. A relação entre as palavras e as imagens está bem patente na produção de livros de emblemas e de empresas. A valorização do símbolo, da metáfora é uma constante nestes livros, sem que haja prejuízo para a presença da narração adjacente. A este respeito veja-se por exemplo Robert Klein, «La teoría de la expresión figurada en los tratados italianos sobre las “Imprese”, 1555-1562», *La Forma y lo Inteligible-Escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*, Madrid, Taurus, 1980, ou Ernst H. Gombrich, *Imágenes Simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983.

37. Veja-se Roberts Clemens, *Picta Poesis: Literacy and Humanistic Theory in Renaissance, Emblem Books*, Roma, 1960, pp. 227 a 232.



Fig. 16v.



Fig. 17r.

Conclusão



Fig. 17v.



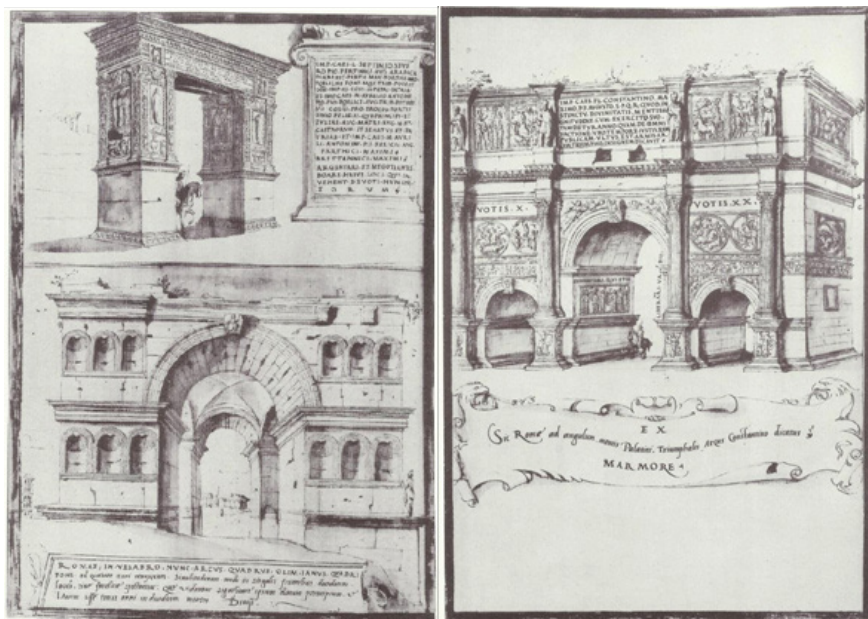
Fig. 18r.

Percorrido este itinerário, é tempo de lançar um olhar regressivo que colige as principais decisões teóricas de fundo. Em todo o caso, não pretendemos simplesmente enunciar, na sua expressão de máxima simplicidade, as teses que, ao longo dos capítulos precedentes, foram apresentadas ao leitor de uma forma necessariamente mais sistemática e circunstanciada. Sendo necessária, entendemos que essa tarefa fica aquém das exigências e das necessidades intrínsecas de uma secção, sempre que ela se apresenta como a secção derradeira de um trabalho.

Não nos cabe fazer agora uma qualquer sorte de hermenêutica da conclusão. Não é disso que importa cuidar aqui. Em todo o caso, é importante sublinhar que é nosso entendimento que uma conclusão deve ter um espectro mais amplo, que se ponha num *para lá* do simples esforço de revisitar teses que o leitor aprendeu a conhecer de forma mais demorada e detalhada. Esse trabalho é naturalmente importante, dado que é aí que, de certa forma, a unidade dos argumentos expendidos vem à plena presença do leitor. No entanto, importa explorar ainda uma dimensão, diríamos, mais prospectiva do trabalho, que nos permita aferir da vitalidade e fecundidade de um pensamento, que evidentemente se deixa medir imediatamente na interioridade da perspectiva teórica em que assoma, mas não só: uma tal fecundidade é aquela que se mede ainda por uma certa lógica de transmissão de influências e conhecimentos ou, para o dizermos utilizando uma nomenclatura mais ortodoxa e canónica, que se determina “medindo” a sua própria actualidade.

Nas linhas subseqüentes, pretendemos tão-só deixar brevemente um testemunho desses dois registos:

- i. o do olhar regressivo que colige os passos fundamentais do trabalho e ii) o do exercício que mede, sem atender a nenhuma métrica especialmente constituída para o efeito, isso a que logramos chamar de actualidade do pensamento do autor.



Figs. 18v. e 19r.

i)

Ocupámo-nos, neste trabalho, da perspectiva teórica gizada por Francisco de Holanda centrada no desiderato de questionar e fundamentar a origem da pintura, num contexto mais amplo, que quisemos também revisitar, do Humanismo renascentista. Esse trabalho sumário de caracterização do Renascimento, mormente do Humanismo, foi vertido na secção introdutória do trabalho com o objectivo de oferecer ao leitor um quadro mais amplo das influências e motivações do autor, que permita derradeiramente uma compreensão mais genuína do lugar histórico que cabe, por direito próprio, a Holanda.

O fio condutor que presidiu à elaboração do presente trabalho foi a tentativa de Holanda de catapultar a pintura para um lugar cimeiro e a tentativa conexa de questionar, por via desse esforço de exaltação, a origem e as fontes primordiais da pintura. Indagámos ao longo deste trabalho a origem da

pintura, perguntámos pelos seus princípios reitores, questionámos a forma como ela pode superar a Natureza e corrigir suas imperfeições; mostrámos que é pela via da imitação da Natureza, tomada no bem conhecido sentido de *natura naturans*, que a arte – fazendo uso da fantasia – pode superar as suas próprias imperfeições.

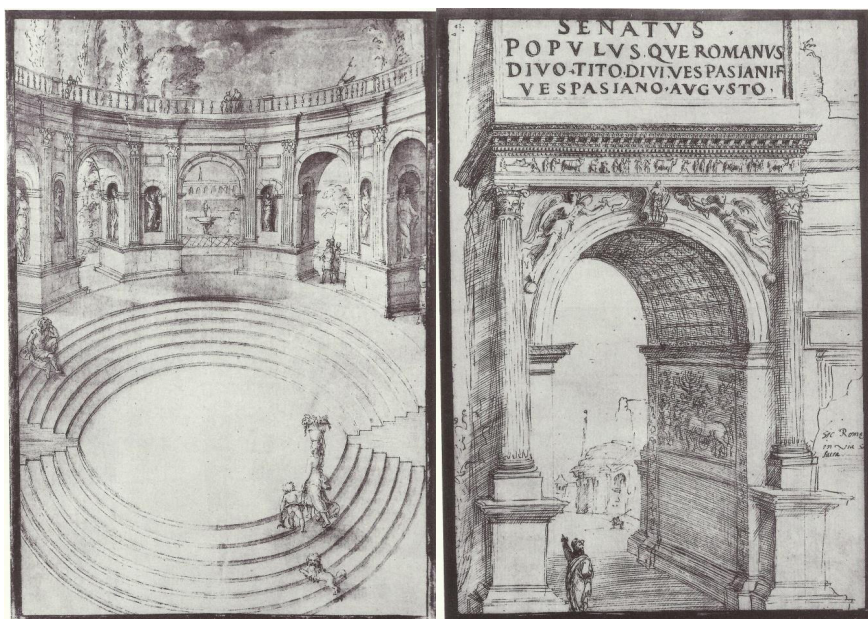
Vimos outrossim que não era possível aceder a uma compreensão plena dos temas holandianos da imitação e da própria pintura sem o associar à valorização da Antiguidade, dado que, para Holanda, a pintura surge como “imitação da Antiguidade” e o antigo assoma como estilo onde estão vertidas as mais perfeitas realizações artísticas que se impõem como modelo a “imitar”. Como vimos, é na Antiguidade que encontramos a mais perfeita imitação da natureza (no sentido da *superação*), levando a que as suas obras fossem tomadas, não raras vezes, como uma segunda natureza, o que significa, como também vimos, que a Antiguidade (o que hoje designamos como “clássico”) é intemporal, dado que pode irromper em qualquer época. A propósito desta valorização da Antiguidade, impunha-se o esclarecimento, que procurámos fazer, a propósito da distinção, que é cara a Holanda, entre “antigo” (o *clássico*, justamente) e o “velho”.

Ainda a propósito da influência dos Humanismo renascentista (tema de que nos ocupámos na Introdução), vimos como ela se manifestava, por exemplo, na ampla difusão de textos como a *Poética* de Aristóteles, onde a ideia de imitação – tomada liminarmente como “aperfeiçoamento da Natureza” – granjeou uma visibilidade mais acutilante. Para além de ter prescrito, como regra absolutamente incontornável, a circunstância de não se dever imitar outros artistas, Holanda considerou ainda que a actividade artística é expressão de uma *invenção* caracterizada pela manifestação da sua irreduzível individualidade e da afirmação de um engenho excelente e raro, de natureza superior.

Entretanto, foi justamente no quadro mais amplo do Maneirismo – que considera a arte como manifestação de um estilo próprio e como expressão da liberdade de pensamento e de uma insuspeita originalidade – que Holanda indicará uma nova forma de pensar a imitação, registada por uma longa tradição de comentário sob o signo da *auto-mimesis*. Os *engenhos excelentes e raros*, sentenciou o autor, *não devem emitir nenhum outro mestre; senão emitir-se antes a si mesmo*. A originalidade do artista/pintor, ainda que tendo como modelos a Natureza e a Antiguidade, verá nelas a condição mesma que viabiliza o propósito de um contínuo imitar-se a si mesmo.

Determinante para a compreensão dos passos subsequentes do nosso trabalho foi também a tese de Holanda pela qual se estatui que a *Ideia*, liminarmente entendida como “modelo interior” e “produto da imaginação”, provém directamente de Deus, considerado o Sumo Artífice. Essa que é uma das decisões teóricas de fundo de maior monta na perspectiva do nosso autor, foi simultaneamente o fundamento de determinação que franqueou o espaço de uma autêntica *Metafísica da Arte*. Inaugurando uma perspectiva que fará escola em autores como Zuccaro e Lomazzo, a *Ideia* – tomada sistematicamente ao longo do trabalho como sinónimo de *fantasia* ou *imaginação* – transforma-se em acesso directo à própria *Ideia* que habita a mente divina. Para Holanda, para quem toda a atenção recai no processo inventivo, a pintura é engendrada principalmente via *invenção*, dado que é neste processo de pura interioridade que, para o autor, se centra a actividade fundamental do artista, ultimamente vertida no tema da verdadeira criação.

Para Holanda, a pintura terá invariavelmente a sua origem em Deus, e é pela sua Graça que alguns pintores podem “repetir” aquilo que é tido como uma característica específica do Sumo Artífice. É também pela graça divina que o homem, num momento de “furor”, acederá à ideia e ascenderá à imagem divina protagonizando, desta feita, uma elevação espiritual.

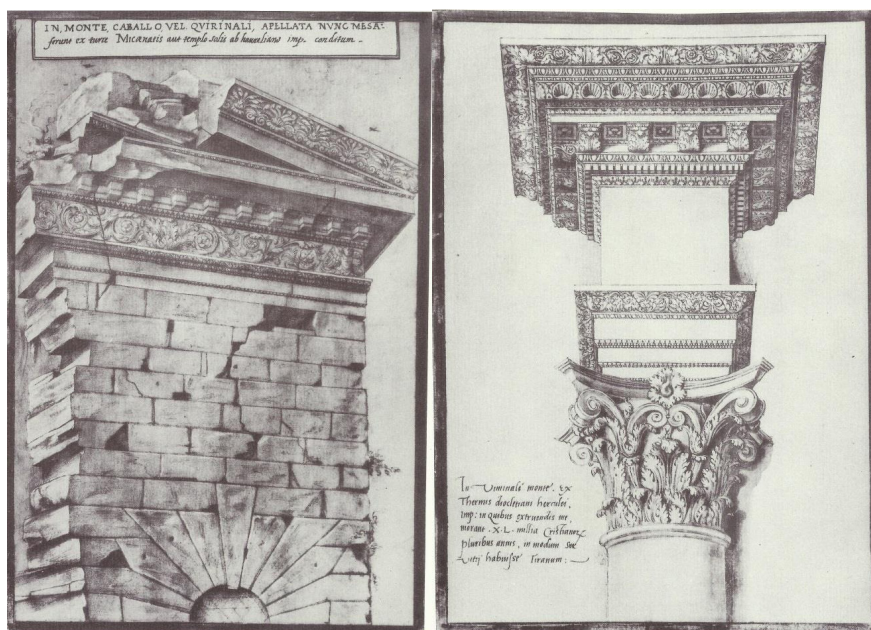


Figs. 19v. e 20r.

A ideia será assim tida para o autor como o resultado da inspiração e visão divina, (“como um exemplo sonhado ou visto em o ceo”, “com olhos interiores em grandíssimo silencio e segredo”), abandonando a concepção outra da ideia tida como estrita imitação selectiva (“a qual há de imaginar e escolher a mais rara e eicelente que a sua imaginação e prudência poder alcançar”).

A Ideia deixar-se-á permutar, como vimos, pelo conceito de “Desenho”. Holanda clarifica a sua posição em *Da Ciência do Desenho*, distinguindo-o do conceito aparentemente permutável de *debuxo*, outrora tomado pelo próprio autor, em *Da Pintura Antiga*, como tendo um alcance semântico em tudo idêntico ao conceito de *desenho*. Feita essa clarificação, o conceito de Desenho será entendido doravante como um “processo intelectual de criação de imagens”. Percebe-se, pois, que o Desenho tenha sido interpretado pelo autor como a base comum de todas as artes plásticas, mas também como uma sorte de base das ciências não pictóricas. A Pintura será então

a declaração do *desenho* em obra visível para o nosso autor. Será *história*, *narrativa*, terá um forte teor pedagógico e elucidativo das sagradas escrituras, capaz de chegar a um público tão vasto como possível, superando as restrições impostas, por inerência de sentido, a um texto eminentemente literário.



Figs. 20v. e 21r.

ii)

Determinar a actualidade e fecundidade de um pensamento não se compadece com um exercício haurido no espaço estrito de uma qualquer lógica causal, que pensa metaforicamente a articulação entre esse pensamento e o que está a jusante desse pensamento como um jogo de bilhar, em que o movimento da segunda bola é determinada pelo impacto da primeira. Para o dizer por outras palavras, não nos move o desiderato de encontrar no pensamento de Holanda uma qualquer espécie de causa eficiente de/ e para outros registos de pensamento. Medir a actualidade de um pensamento significa antes mostrar que as questões candentes aí engendradas não se esgotam ali, e que foram recuperadas – parcial ou totalmente, com aquela configu-

ração o com outra, servindo o mesmo objectivo ou visando metas distintas – por outros autores sob a forma de fundamentos de determinação para a prossecução dos seus próprios objectivos.

Tendo em conta que considerámos que há uma reflexão estética em Francisco de Holanda, que se consubstancia naquilo a que apodámos de “Metafísica da Ideia”, afigurou-se-nos que seria útil “medir” a fecundidade dos temas e teses do nosso autor em alguns dos autores da moderna Estética que, como é bem sabido, fora constituída no trabalho pioneiro de A.G.Baumgarten, já em pleno século XVIII, mormente em autores como Kant, ainda nesse mesmo século XVIII, Hegel, no século XIX ou Maurice Merleau-Ponty, já no século XX. Não se trata, insistimos, de um trabalho sistemático de recolha positiva de teses que se limitam a coincidir, na forma ou em substância, em autores diferentes. Queremos ilustrar antes, e apenas, a espantosa contemporaneidade das questões que ocuparam Holanda.

Comecemos por Kant. É coisa bem conhecida que o autor da *Crítica da Razão Pura* empresta grande importância à “arquitectónica” das faculdades como estratégia, haurida no espaço de uma filosofia transcendental, que permite responder cabalmente à pergunta: que posso conhecer com legitimidade? Nesse contexto, cada faculdade, pensada como estrutura psicológica, cumpre necessariamente uma função, que em nenhuma circunstância pode ser permutada com a função de outra faculdades. Com efeito, Kant lembrava que o entendimento pensa, mas que está vedada ao entendimento a possibilidade de *intuir*. Esta tentativa para definir as competências das nossas faculdades – desta feita operada não no quadro de uma teoria do conhecimento, como em Kant, mas no âmbito de uma reflexão de fundo sobre a origem da pintura – e de afastar, no quadro dessa definição de competências, outras funções que lhe são estranhas, está bem presente no pensamento de Holanda. Efectivamente, tal sucede quando o nosso autor define o entendimento como a faculdade que cumpre a função eminentemente visual de produzir e seleccionar imagens, sem que isso represente qualquer tipo de depreciação relativamente à concepção kantiana de uma função estritamente judicativa.

A importância atribuída ao desenho em detrimento da cor constitui mais um exemplo paradigmático da imensa actualidade das preocupações teóricas de Holanda, que se deixa aferir em novo encontro com a filosofia de Kant. Mais uma vez, e pese embora a distância que aparta Kant do problema holandiano de pensar a natureza íntima da pintura, ambos subscrevem a tese que determina uma maior ascendência do desenho relativamente à cor. Em Kant, esse desiderato que se consubstancia na afirmação de que “o desenho é o essencial”, foi cumprido no último dos textos do seu sistema crítico, a *Crítica da Faculdade do Juízo*, de 1790. Nesse texto, Kant distingue um *gosto puro*, incorrompido, de um gosto ainda *bárbaro*, que se pretende aumentar por “atractivos e comoções”. Tomando como decisão teórica de fundo a mesma distinção holandiana entre desenho e cor, no estrito contexto das belas-artes, Kant associará o desenho ao gosto “autêntico” ou puro, relegando a cor para um gosto absolutamente corrompido.

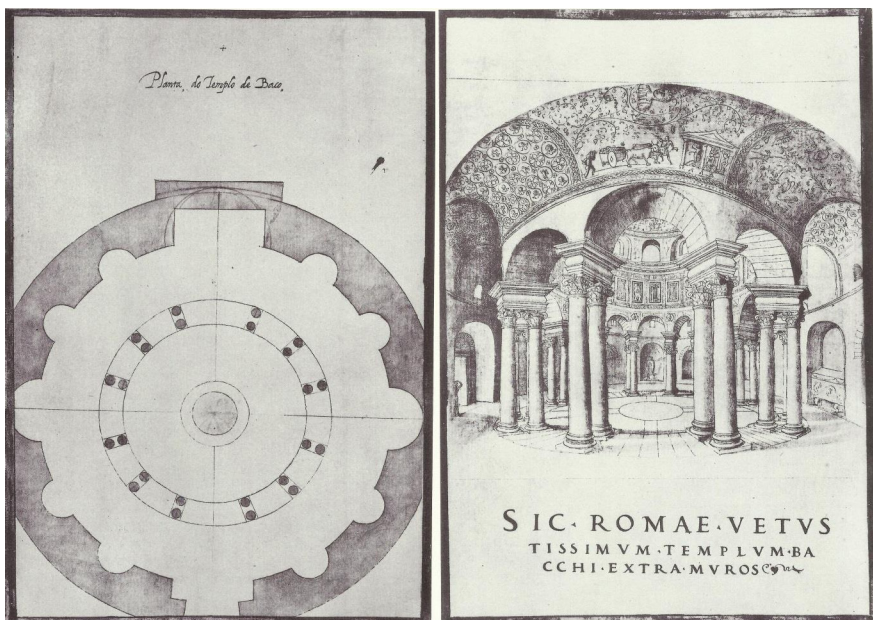
Entretanto, a própria compreensão holandiana de *imagem* e de *Ideia* consegue coligir, num só passo, um conjunto de reflexões que serão objecto de um atento escrutínio por parte de autores tão diversos como o Hegel das *Lições de Estética* ou Merleau-Ponty: antecipando um tipo de ideólecto que será fundamental para Maurice Merleau-Ponty, Holanda apresenta a *imagem* como uma espécie de *visível* do *invisível* que é a *Ideia*. No quadro de um célebre diálogo com André Malreaux, Ponty lembrava que a pintura estava, com a filosofia, “intencionalmente” dirigida para a génese. Ao fazê-lo, a pintura, que é entendida como linguagem, tinha como função tornar *visível* a experiência *invisível* e primitiva que nos vincula ao Mundo. É justo dizer, em todo o caso, que nessa função de elevar o *invisível* à categoria do *visível*, Ponty privilegiará o elemento pictórico *cor*, enquanto Holanda se ocupará preferencialmente, como vimos foi dito, do Desenho (*Vide* ainda nossa secção nº16).

Quanto ao tema holandiano da *Ideia*, vem imediatamente à nossa presença a tese hegeliana que determina que, em Estética, o começo de faz justamente pela *Ideia* e não pela diversidade dos objectos belos tomados na sua concretude positiva. Dissemos atrás que Holanda se afasta, ao dissociar o

entendimento de uma função lógica de “pensar”, de um puro intelectualismo que vê a Ideia como uma espécie de repositório onde a diversidade é elevada à sua unidade essencial. Holanda atribuirá à *Ideia* a função outra de *ser exemplar interior único*, engendrado e contemplado pelo artista num espaço de pura interioridade. Não queremos aqui sugerir evidentemente que a reflexão holandiana sobre a *Ideia* concitou os esforços de Hegel, tanto mais que o próprio Hegel convocará, a este propósito, a influência outra de Platão. O que queremos sublinhar é que o dissídio de Holanda relativamente a uma compreensão intelectualista da *Ideia* mantém inalterada a sua importância no pensamento de Hegel.

Outra associação que sobrevém ainda na consideração dos textos destes últimos autores está na tese holandiana de que a Pintura se consubstancia por via de uma “declaração” do meio interior que é o pensamento em “obra visível”, o que naturalmente requer e implica a adopção de um suporte material. *Mutatis mutandis*, encontraremos o mesmo argumento em Hegel quando este autor define a obra de arte como “produto da natureza”, quer dizer, quando defende que a arte requer esse compromisso permanente entre uma interioridade espiritual, que é o conteúdo mesmo de uma obra de arte, e a sua *aparência* material, que corresponderá à exterioridade da sua forma.

Uma derradeira associação, que assoma aqui como um último ensaio sobre a posteridade do pensamento de Holanda, mesmo quando a assunção plena dessa herança se faz pela via da recusa e da frontal oposição. Como vimos nas secções precedentes, é nossa tese que a tematização holandiana sobre a origem da pintura demanda o espaço de uma Metafísica da Arte. Ora, é coisa bem conhecida que Hegel se demarcará sucessivamente desta ideia de uma Metafísica da Arte, dado que a associará, nas *Lições de Estética*, a uma *Filosofia Abstracta do Belo*. Essa oposição explica-se, para Hegel, pela circunstância de só haver arte no exacto momento em que ela *aparece*, isto é, no momento da execução. *Arte é aparência*, lembrará uma e outra vez Hegel, apontando justamente numa direcção outra relativamente à Metafísica da Arte quando esta traduz – registo que o próprio Holanda não acompanhará – uma absoluta auto-suficiência da Ideia.



Figs. 21v. e 22r.



Figs. 22v. e 23r.

*

* *

Podemos, pois, concluir, percorrido este trajeto, que Holanda, superou a dimensão de mero teórico de arte. As suas obras são o testemunho de um propósito norteado por uma inquirição genuinamente filosófica, que coligiu os múltiplos ensinamentos que lhe chegaram dos seus predecessores, tendo, a partir dessas bases, engendrado uma perspectiva teórica nova e irreduzível a essas putativas influências, logrando, ao mesmo tempo, abrir caminho para uma discussão que, como ora se vê, é intemporal.

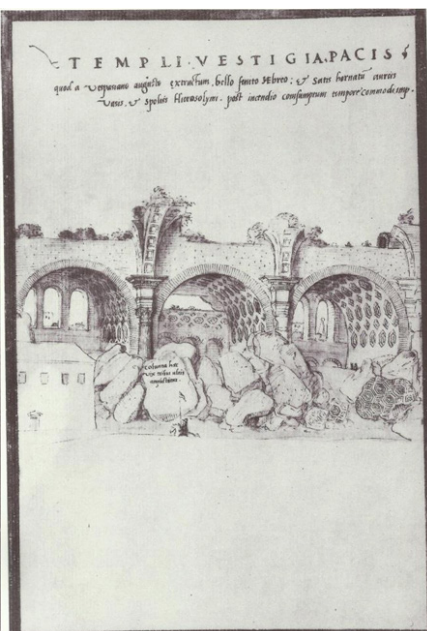
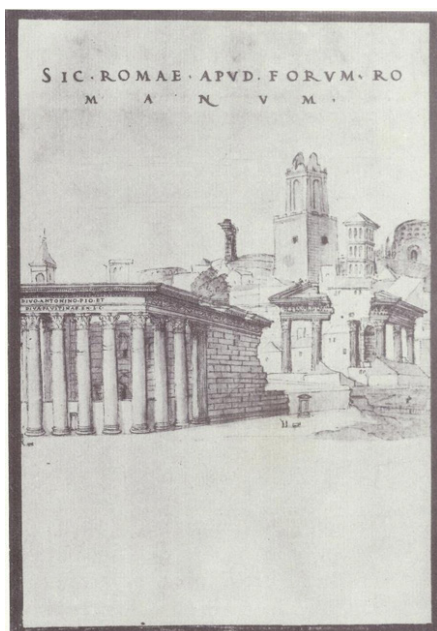
Bibliografia



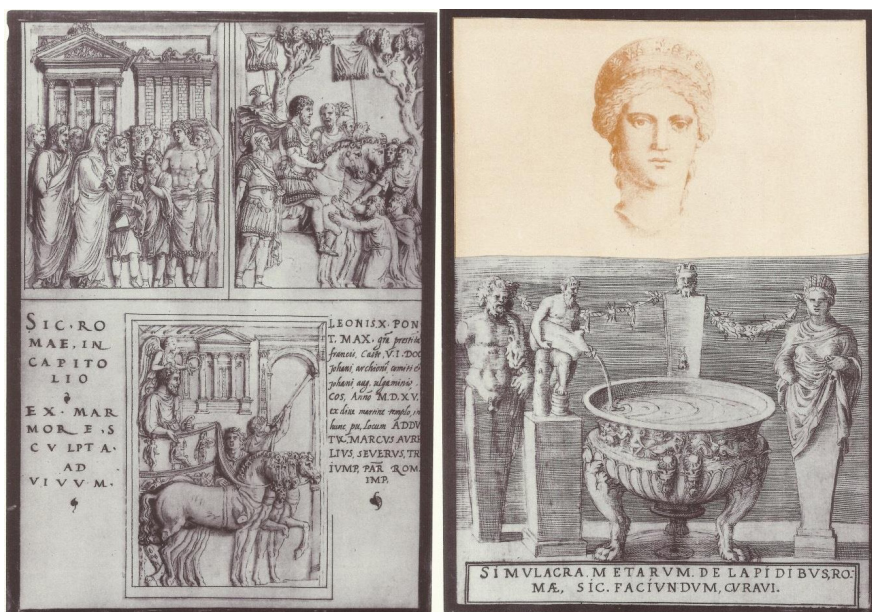
Fig. 23v.



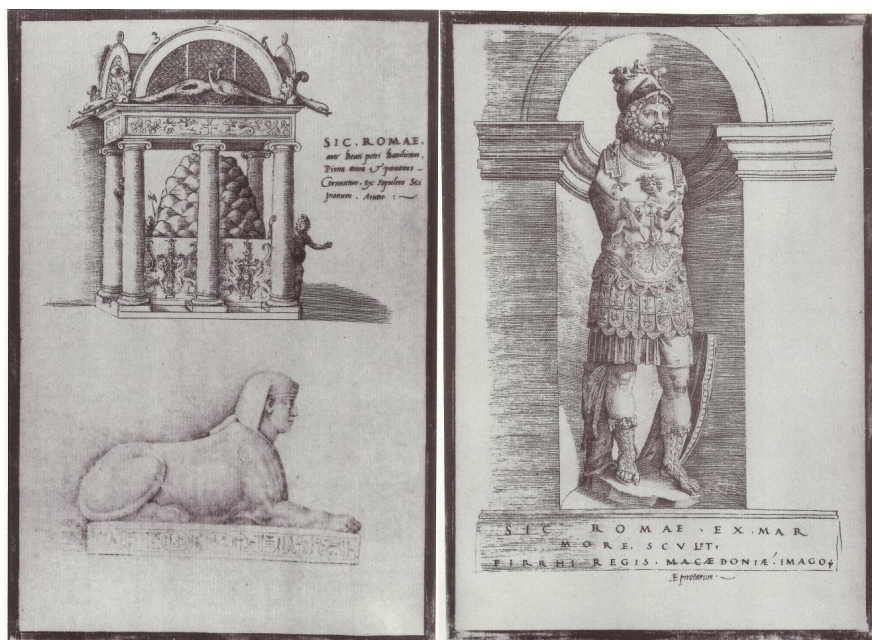
Fig. 24r



Figs. 24v. e 25r.



Figs. 25v. e 26r.



Figs. 26v. e 27r.

Obras de Francisco de Holanda: Manuscritos Originais

Manuscrito Original que se encontra na Biblioteca da Ajuda

. *Da Fabrica que falece à cidade de Lisboa* (“lembrança ao muyto sereníssimo e chistianissimo rey Dom Sebastiao sobre a fortificaçam e repairo de Lysboa”, “Lembrança ao muyto sereníssimo christianissimo rey Dom Sebastiam: De quanto serve a sciencia do desegno e entendimento da arte da pintura na republica christam asi na paz como na guerra”), códice 51: LIII-9.



Figs. 27v. e 28r.

Cópias Manuscritas

Cópias Manuscritas que se encontram na Academia das Ciências de Lisboa

. *Da Pintura Antiga* (cópia de Monsenhor Gordo, 1790), códice. 651-azul.

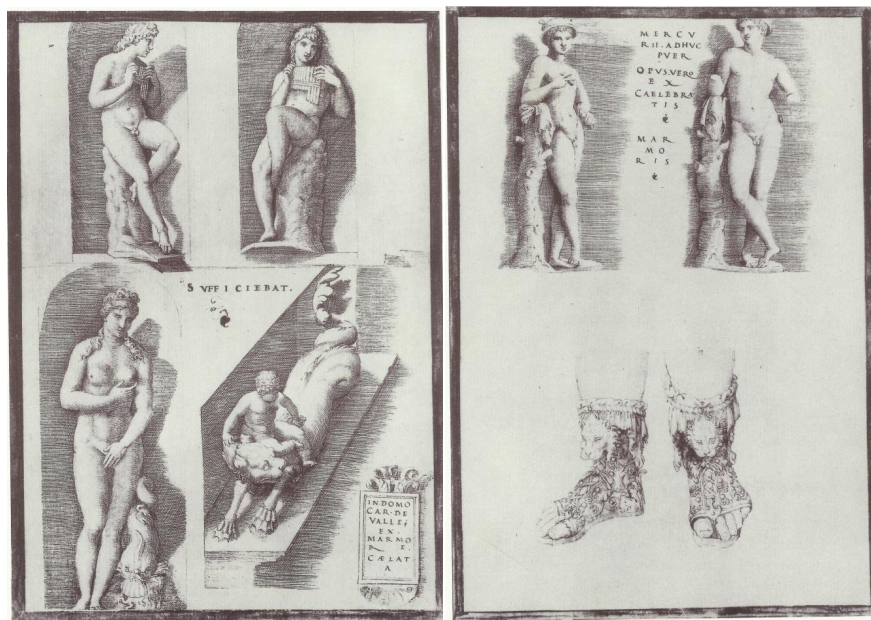
. *Do Tirar pólo Natural* (cópia de Monsenhor Gordo, 1790), códice: 651- azul.

. *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa* (“lembrança ao muyto sereníssimo e chistianissimo rey Dom Sebastiao sobre a fortificaçam e repairo de Lysboa”, “Lembrança ao muyto sereníssimo christianissimo rey Dom Sebastiam: De quanto serve a sciencia do desegno e entendimento da arte da pntura na republica christam asi na paz como na guerra”), cópia de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos, 1814.

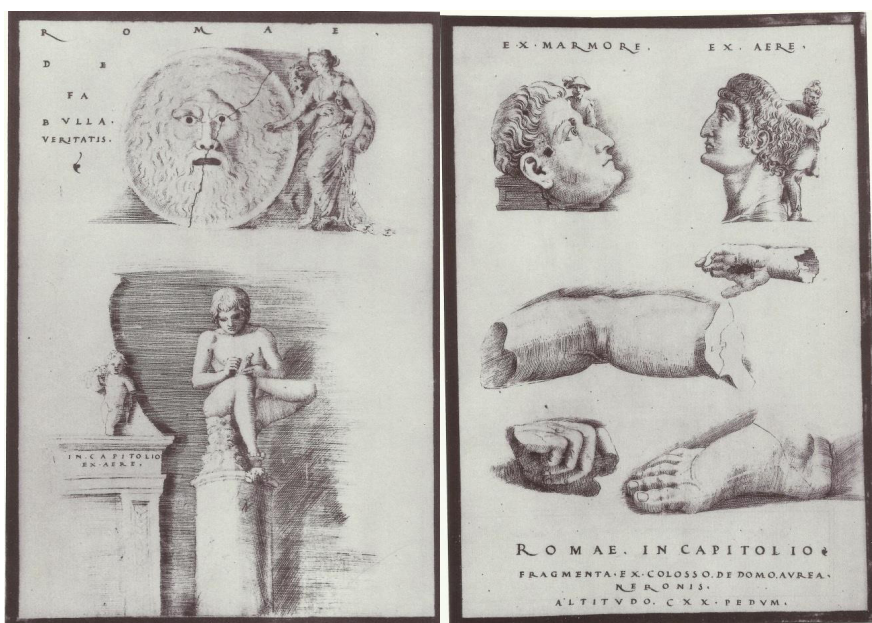
Cópias Manuscritas que se encontram na Real Academia de Bellas-Artes de San Fernando em Espanha:

. *De la Pintura Antigua* (trad. de Manuel Denis, 1563).

. *Do Sacar por el Natural* (trad. de Manuel Denis, 1563).



Figs. 28v. e 29r.



Figs. 29v. e 30r.



Figs. 30v. e 31r.



Figs. 31v. e 32r.



Figs. 32v. e 33r.

Edições Impressas da obra de Francisco de Holanda Versões Integrais em língua portuguesa

. *Da Pintura Antiga*, introdução e notas de Angel González Garcia, Lisboa, IN- CM, 1984.

. *Da Pintura Antiga* in *A Vida Moderna*, ed. Joaquim de Vasconcellos, Porto, XII-XIV, nº 5ss.

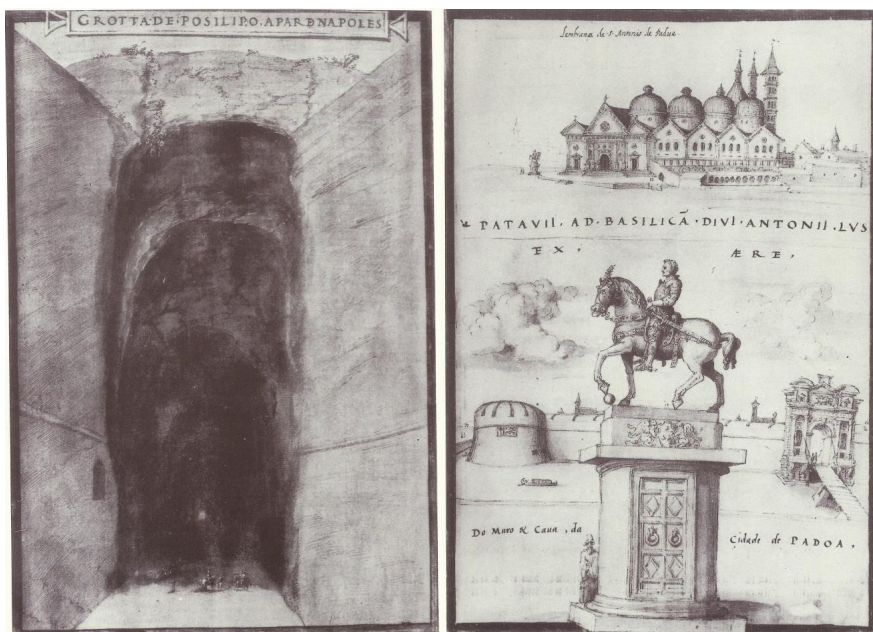
. *Da Pintura Antigua: tratado...contem: a) Livro Primeiro-Parte theorica; b) Livro segundo- Diálogos em Roma*, coment. Joaquim de Vasconcellos, Porto, Renascença portuguesa, 1918, 1930.

. *Do Tirar pólo Natural* in *A Vida Moderna*, ed. Joaquim de Vasconcellos, Porto, XIV, nºs 10-19, 20 (20-10-1892 a 22-12-1892).

. *Do Tirar pólo Natural*, introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves, Lisboa, Livros Horizonte, 1984.

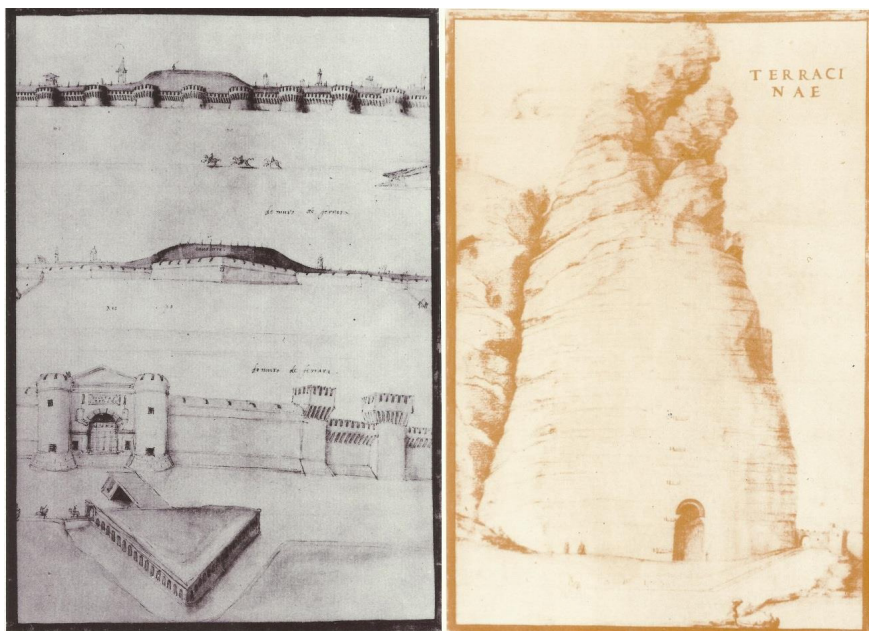
. *Da Fabrica que Fallece à Cidade de Lisboa* in *Archeologia Artistica*, ed. Joaquim de Vasconcellos, VI, Porto, 1877.

. *Da Fabrica que falece à Cidade de Lisboa* (“lembrança ao muyto sereníssimo e chistianissimo rey Dom Sebastiao sobre a fortificaçam e repairo de Lysboa”, “Lembrança ao muyto sereníssimo christianissimo rey Dom Sebastiam: De quanto serve a sciencia do desegno e entendimento da arte da pntura na republica christam asi na paz como na guerra”), edição fac-simile do manuscrito da Biblioteca da Ajuda por Jorge Segurado in Jorge Segurado, *Francisco d'Ollanda*, Lisboa, Excelsior, 1970, pp.67-168.



Versões Integrais em Língua Estrangeira:

. *De la pintura antigua*, ed. Elias Tormo y Monzó e Francisco Javier Sánchez Cantón (a partir da tradução castelhana de Manuel Denis (1563), Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/ Jaime Ratés, 1921.



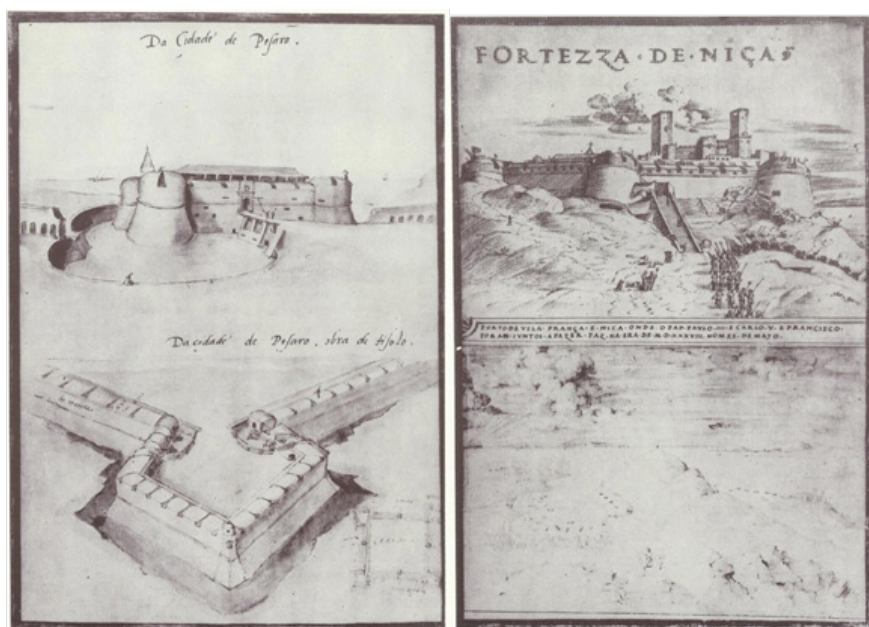
Figs. 35v. e 36r.

Versões parciais em língua portuguesa:

. *Obra completa de Francisco de Holanda*. Introdução, notas e comentários de José Felicidade Alves, Lisboa, Livros Horizonte, 1984; Volumes publicados: *Da Pintura Antiga*; *Diálogos em Roma*; *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa*; *De quanto serve a ciência do desenho e entendimento da arte da pintura na república cristã, assim na paz como na guerra*.

. *Diálogos de Roma: Da pintura antiga*, prefácio de Manuel Mendes, Lisboa, Sá da Costa, 1955.

. *Quatro Diálogos da Pintura Antigua*, edição de Joaquim de Vasconcellos, Porto, Renascença Portuguesa, 1986.



Figs. 36v. e 37r.

Versões parciais em língua estrangeira:

. “De la peinture ancienne”, “Da fabrica que falece a cidade de Lysboa” in A. Raczyński, *Les arts en Portugal. Lettres adressées a la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnés des documents*, trad. M. Roquemont, Paris, Jules Renouard & Cie., Deuxième Lettre (12-12-1843), 1846, pp.5-58 e 58-73.

. “Les dialogues de Rome” in *Revue des Deux-Mondes*, VIII, Paris, 1859, pp.60- 108.

. *Vier Gespräche uber die Malerei Gefuhrt zu Rom 1538*, edição bilingue portuguesa-alemã produzida tendo por base a edição de Joaquim de Vasconcellos (1896), Viena, Verlage von Carl Graeser, 1899.

. “Three dialogue on painting composed by Francisco d’Ollanda, a Portuguese miniature painter who was in Rome in the year 1538” in Charles Holroyd, *Michael Angelo Buonarroti by Charles Holroyd with translations of*

the life of the master by his scholar, Ascanio Condivi, and three dialogues from the Portuguese by Francisco d'Ollanda, trad. Sir Charles Holroyd com a colaboração de A. J. Clift (a partir da edição de Joaquim de Vasconcellos, 1986), Londres, Duckworth and co.- Nova Iorque, C. Scribner's sons, 1903, pp 269 ss. O texto de Francisco de Holanda é apresentado em apêndice.

. *Quatre Dialogues sur le peinture*, trad. e ed. Leo Rouanet, Paris: Honoré Champion, 1911.

. "Da Pintura Antiga" in *Opere di Francisco de Hollanda*, ed. e trad. dos diálogos por Achille Pellizzari, vol. II, Nápoles, Francesco Perrella, 1915.

. *I dialoghi michelangioleschi di Francisco d'Olanda, con XXIV tavole fuori testo*, trad. do texto português com introd., apontamentos biográficos, notas e apêndice de Antonietta Maria Bessone Aurelj, Roma, Fratell Palombi, 1924, 1926, 1939, 1953.

. *Four dialogues on painting*, trad. Aubrey F. G. Bell, Londres, Oxford University Press, H. Milford, 1928.

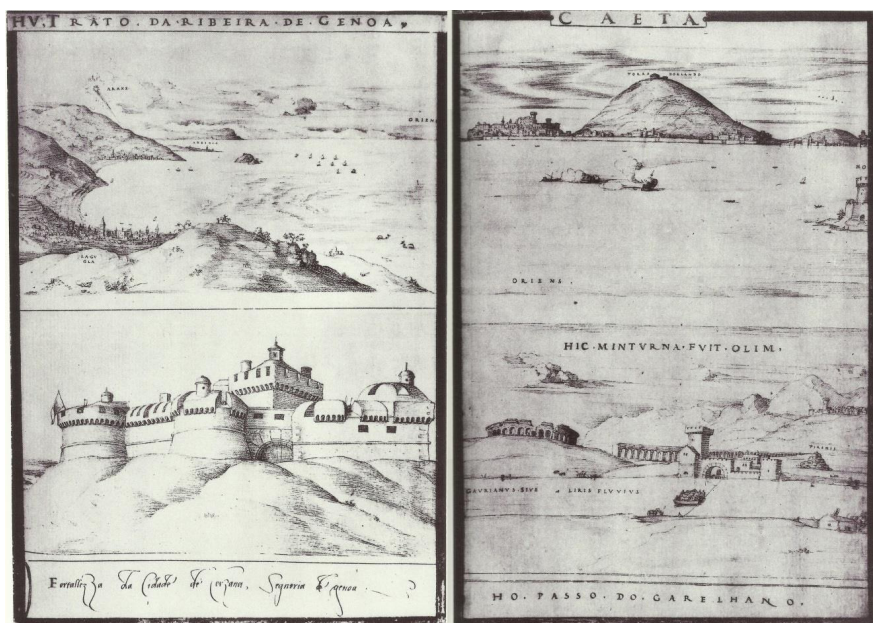
. *Conversaciones con Miguel Angel*, introd. e notas de Vintila Horia, Buenos Aires, La Reja, 1956.

. *Dialoghi in Scritti d'Arte del Cinquecento*, ed. Paola Barochi, vols. III, IV (tomo I e II), V, Turim, Einaudi, 1978-79.

. *Les dialogues de Rome*, trad. e ed. José Frèches, Paris, FCG, Centro Cultural Português, 1973.

. *Romeinse dialogen. Gesprekken met Michelangelo en Vittoria Colonna*, trad. Adri Boon, Amsterdão, Meulenhoff, 1993.

. *Dialogos em Roma (1538). Conversations on art with Michelangelo Buonarroti*, ed. Grazia Dolores Folliero- Metz, pref. Wolfgang Droft, Heidelberg, 1998.



Figs. 37v. e 38r.

Albuns de Desenhos de Francisco de Holanda

Originais que se Encontram na Biblioteca do Real Monasterio Del Escorial em Espanha.

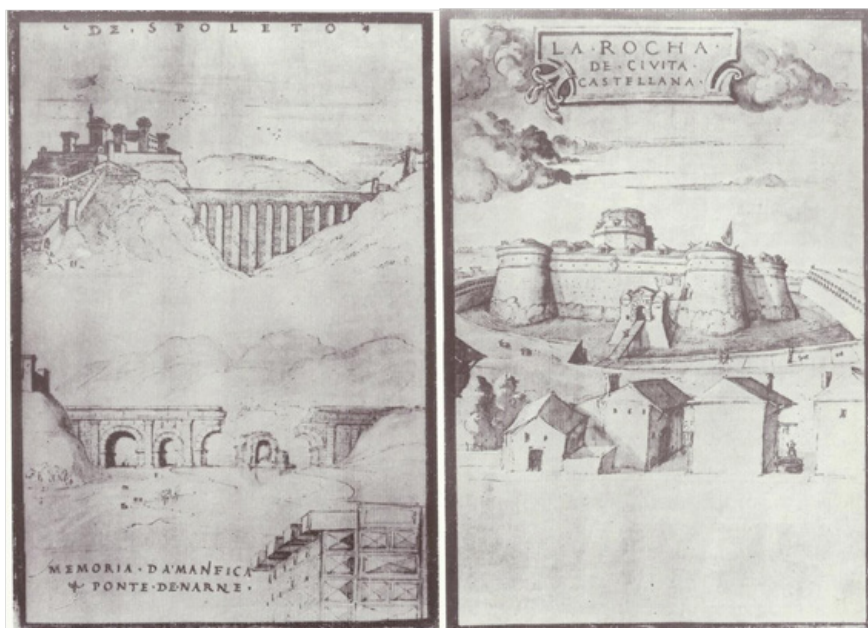
. REINANDO.E.PORTVGAL EL REI.DO.IOÃO.III.QVE

. DS.TEM.FRANCICO.D'OLLANDA.PASSOV.AITÁLIA.EDAS.ANTIGVALH
AS.QVE VIO.RETRATOV. DE SVA MAÕ.TODOS OS DESENHOS DESTE

. LIVRO – Códice c/ 54 folhas +113 desenhos. Biblioteca Nacional de Madrid

. *De Aetatibus mvndi Imagines*. Edições impressas

. Descrição incompleta do Códice dos Desenhos das Antigualhas por D. Gregório Cruzada Villaamil in *El Arte en Españã*, 1863.



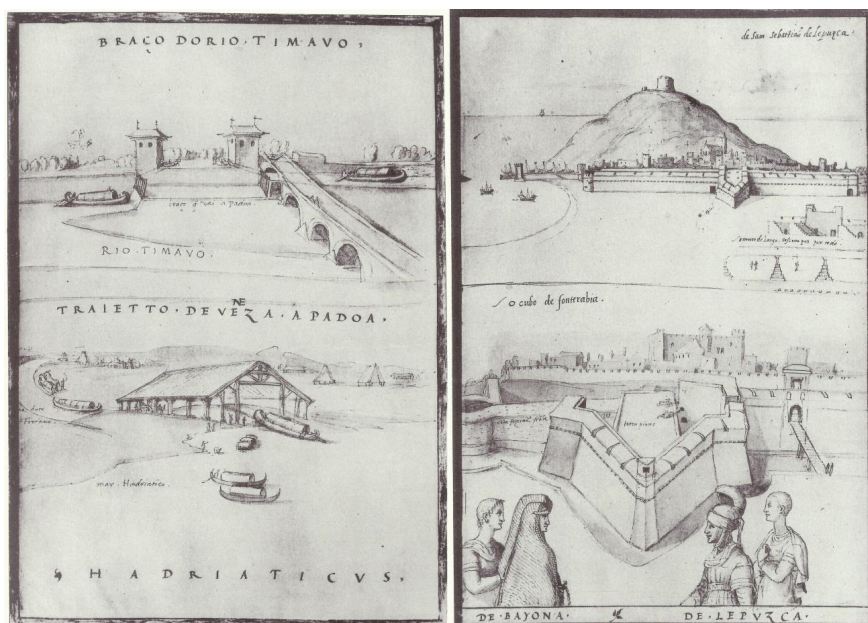
Figs. 38v. e 39r.

. Descrição completa do Códice dos Desenhos das Antigualhas por D. Francico Tubino in *El Renacimiento Pictorico en Portugal. Libro de dibujos de Francisco de Holanda*, Madrid, 1876.

. Edição completa de Achille Pellizzari in *Le Opere di Francesco de Hollanda*. II. Società Anonima Editrice Francesco Perella, 1915.

. *Os Desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Ollanda, Pintor Português (1538-1540)*. Notas de estudo de Elias Torno y Monzó, Madrid, Ministério de asuntos Exteriores, 1940.

. *De Aetatibus Mvndi Imagines – Livro das Idades*, ed. fac.-sim., com estudo de Jorge Segurado, Lisboa, academia Nacional de Belas-Artes, 1983.

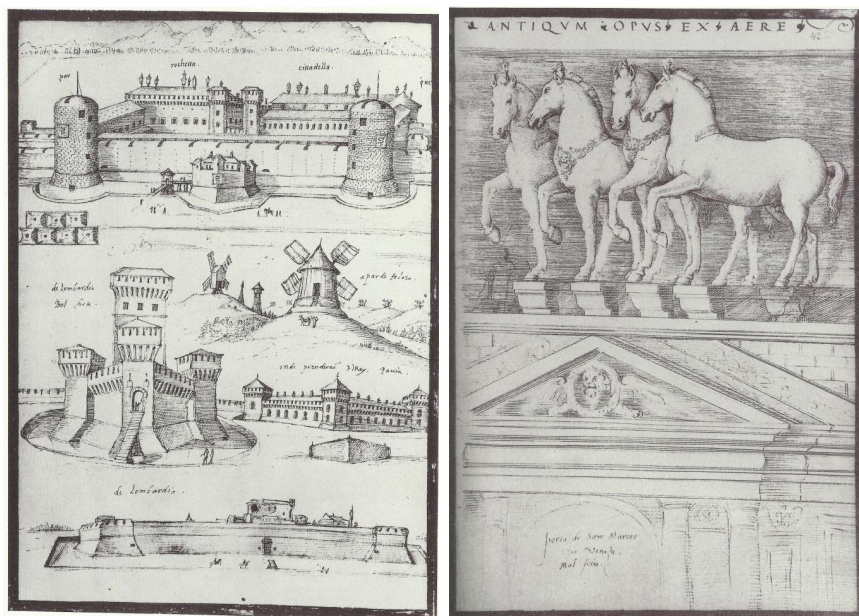
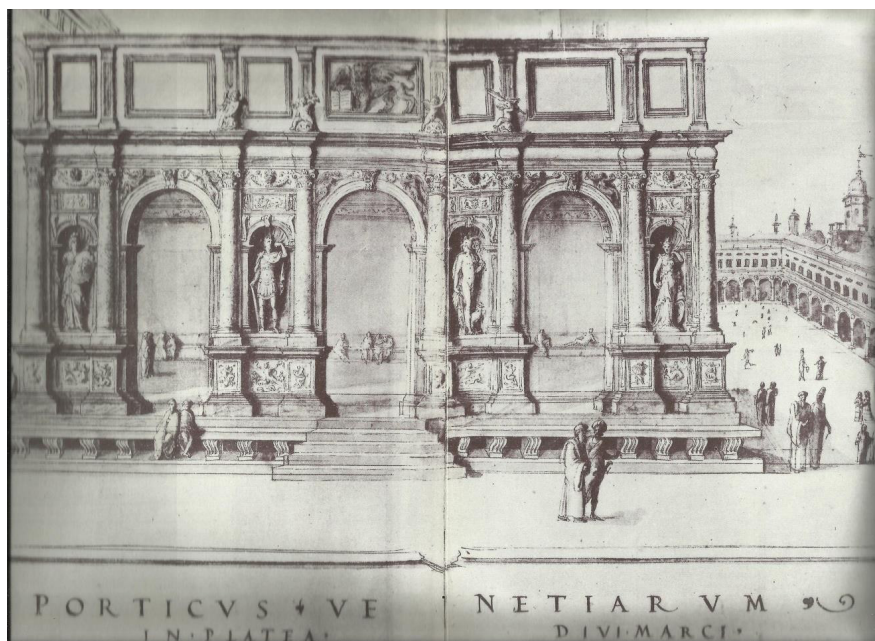


Figs. 41v. e 42r.

Correspondência Epistolar de Francisco de Holanda Manuscritos

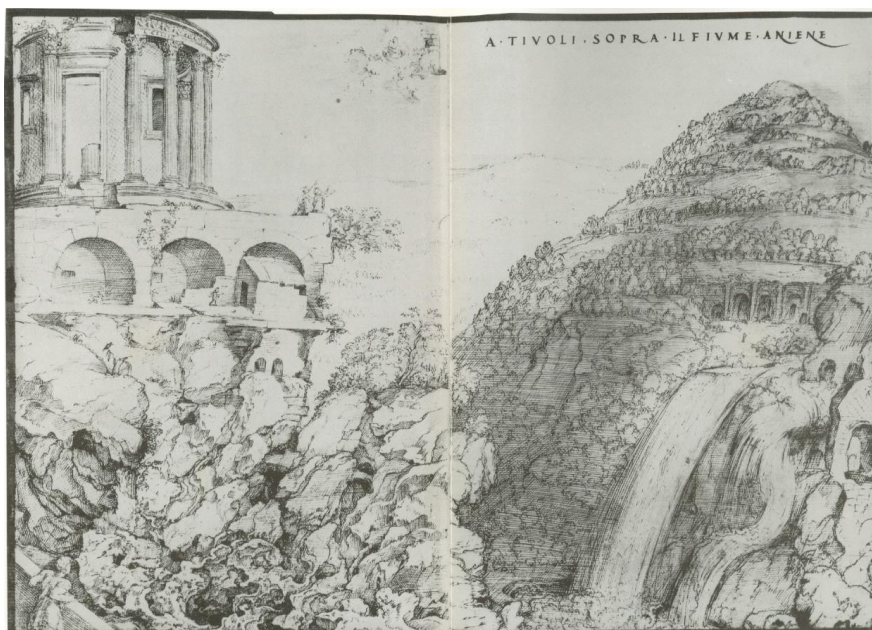
Arquivo Michelangelo Buonarroti (Florença-Itália)

- . Carta a Miguel Ângelo (25-10-1553). Archivo General de Simancas (Espanha)
- . Carta a Filipe II, rei de Espanha (20-1-1572). Arquivo da Casa do Duque de Alba (Madrid-Espanha)
- . Carta a D. António, Prior do Crato (6-5-1579).



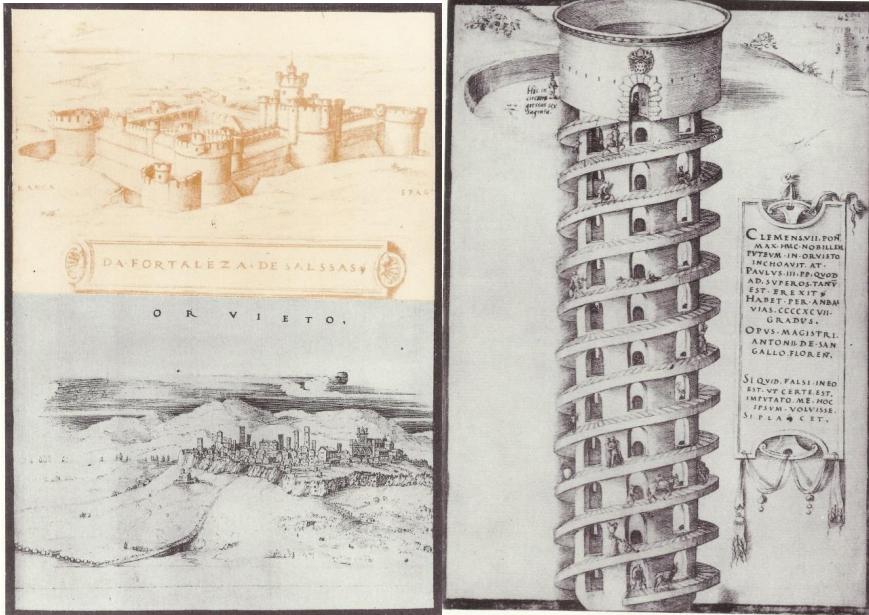
Edições Impressas

- . “Cartas a Miguel Ângelo” in Aurelio Gotti, *Vita de Michelangelo narrata com l'aiuto di nuovi documenti*, Florença, 1875, Tomo I, pp.246-247.
- . “Carta a Miguel Ângelo” in *Archeologia Artística*, ed. Joaquim de Vasconcellos, IV, Porto, 1877, pp. 165-166 e 337-338.
- . “Carta a Miguel Ângelo” in Jorge Segurado, Francisco D'Ollanda, ed. fac-simile, Lisboa, Excelsior, 1970, pp.17-19.
- . “Carta a Miguel Ângelo” in José da Felicidade Alves, *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986, pp.58-59.
- . “Carta a Filipe II” in *Archeologia Artística*, ed. Joaquim de Vasconcellos, IV, Porto, pp.338-339.
- . “Carta a Filipe II de Espanha (Filipe I de Portugal)”, ed. fac-simile, in *Jorge Segurado, Francisco d'Ollanda*, Lisboa Excelsior, 1970, p. 257.
- . “Carta a D. Antonio, Prior do Crato” in *Homenage a Menendez Pelayo*, Madrid, 1953.
- . “Carta a D. Antonio, Prior do Crato”, ed. fac-simile, in *Jorge Segurado, Francisco d'Ollanda*, Lisboa Excelsior, 1970, pp..462-463.
- . “Carta a D. Antonio, Prior do Crato”, in José da Felicidade Alves, *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986, p.59.

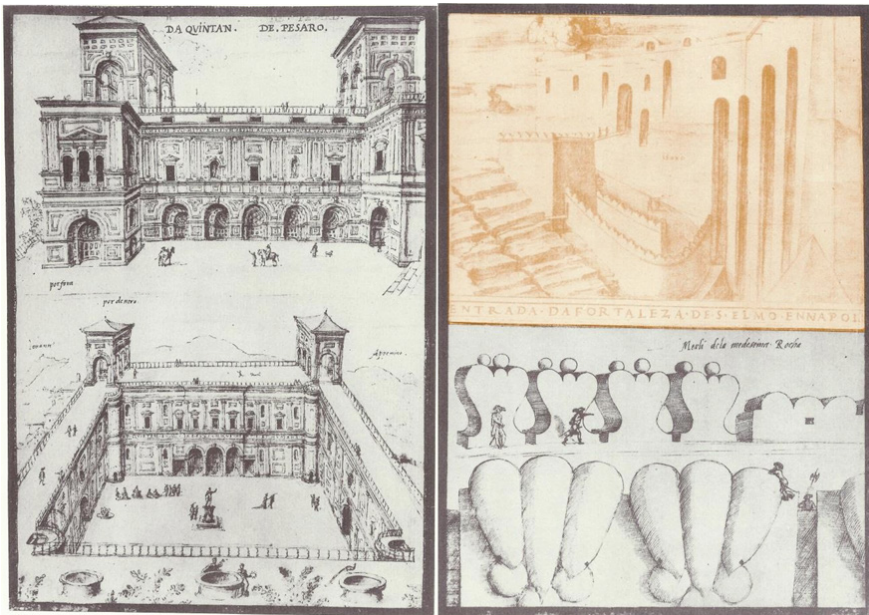


Figs. 43/44

Nota: A elaboração do levantamento bibliográfico de Francisco de Holanda, teve, para além do nosso próprio esforço individual, o precioso contributo da obra de António MoreiraTeixeira, *A Ideia não tem fim: para uma Filosofia da História da Arte em Francisco de Holanda*, obra que se encontra naturalmente referenciada na nossa bibliografia.



Figs. 43v. e 44r.



Figs. 44v. e 45r.

Bibliografia consultada sobre Francisco de Holanda:

- . ALVES, José da Felicidade, *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda*, Lisboa, 1986.
- . AVERINI, Ricardo, “Francisco d’Ollanda e o Juízo de Miguel Ângelo sobre a Pintura Flamnga” in *IV centenário da morte de João Ruão*, Coimbra, 1981, pp.79-85.
- . DESWARTE, Sylvie, *As imagens das Idades do Mundo em Francisco de Holanda*, Lisboa, IN-CM.
- . DESWARTE, Sylvie, «Antiquité et Nouveaux Mondes. A propos de Francisco de Holanda», *Revue de l’Art*, 68, Paris, 1985, pp.55-72.
- . DESWARTE, Sylvie, «Contribution à la connaissance de Francisco de Holanda», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Vol. VII, Paris, 1973, pp.421-429.
- . DESWARTE, Sylvie, «Francisco de Holanda et les études vitruviennes en Italie», in *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, 1981, pp.227-280.
- . DESWARTE, Sylvie, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos, Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Difel, Lisboa, 1992.
- . DESWARTE, Sylvie “Si dipinge col cervello et non con le mani. Italie et Flandres”, in *Fiamminghi a Roma, 1508-1608* (Actas do Simpósio Internacional realizado em Bruxelas, Fevereiro de 1995), org: N. Dacos, *Bollettino d’Arte*, supl. ao vol. 100, 1997, pp.277-294.
- . FRÉCHES, José, “Introduction” in *Les Dialogues de Rome de François de Hollande*, Paris, FCG, 1973, pp.11-18.
- . GANHO, Maria de Lurdes Sirgado, *O essencial sobre Francisco de Holanda*, nº 81, Lisboa, IN-CM.

- . GARCIA, Angel González, ed., Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Lisboa, INCM, 1984.
- . KLEIN, Robert, «Francisco de Hollanda et le secrets de l'art», *Colóquio-Artes*, 11, Lisboa, 1960, pp. 6-9.
- . MOREIRA, Rafael, “Novos dados sobre Francisco de Holanda” in *Sintria, I-II (tomo I, 1982-1983)*, Sintra, Gabinete de Estudos de Arqueologia, Arte e Etnografia, 1988, pp.619-692.
- . NASCIMENTO, Cristiane, *Da Pintura Antiga de Francisco de Holanda: O Encômio como género da prescrição da arte*, Floema, Caderno de Teoria e História Literária, nº1, Edições UESB, 2005.
- . SANTOS, Mariana Amélia Machado, “A Estética de Francisco de Holanda” in *Primeiro Congresso do Mundo Português*, Lisboa, 1940.
- . SANTOS, Reinaldo, “Os Desenhos de Francisco de Olanda. Comentário critico à edição espanhola” in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, nº11, Lisboa, Bertrand, 1942.
- . SEGURADO, Jorge, *Francisco d'Ollanda*, Lisboa, Edições Excelsior, 1970.
- . SERRÃO, Adriana, “Da Teoria de Arte à Metafísica da Arte”, in *Ao Encontro da Palavra – Homenagem a Manuel Antunes*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1985, pp.253-277.
- . SERRÃO, Adriana Veríssimo, “ Ideias estéticas e doutrinas da arte nos séculos XVI e XVII”, in *História do Pensamento Filosófico Português*, Direcção de Pedro Calafate, Vol. II, Lisboa, Editorial Caminho, 2001.
- . STEFANO, Elisabetta Di, *Arte e Idea, Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, Centro Internazionale Studi di Estética, Aesthetica Preprint, Palermo, 2004.

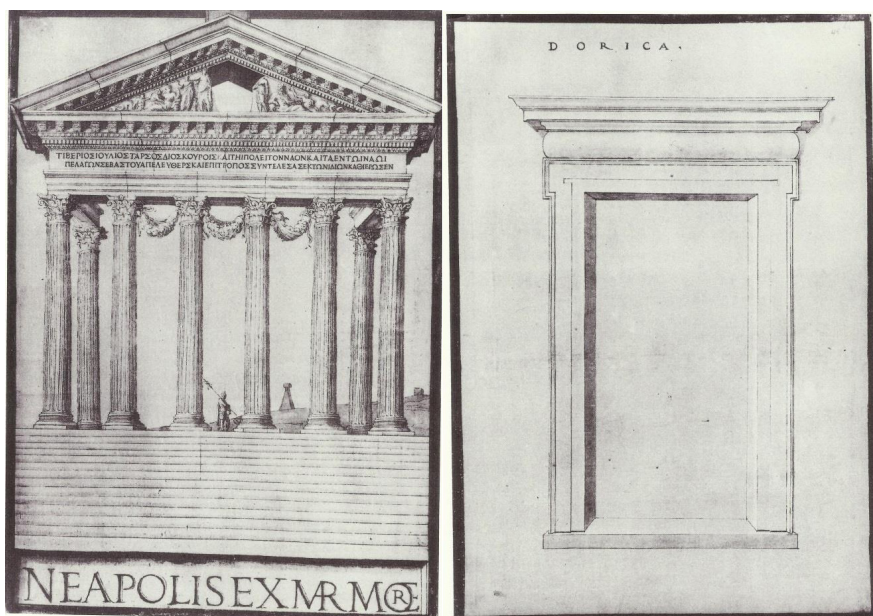
. TEIXEIRA, António Moreira, *A Ideia não tem fim: para uma Filosofia da História da Arte em Francisco de Holanda*, Tese de Doutoramento apresentada à FLUL, em 2002.

. TEIXEIRA, António Moreira, *O Desdobramento do Mundo. A Identificação da Invenção Artística com o Conceito Metafísico de Ideia em Da Pintura Antiga de Francisco de Holanda*, Lisboa, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1993.

. VILELA, José Stichini, *Francisco de Holanda, Vida, Pensamento e Obra*, Lisboa, 1982.



Figs. 45/46.

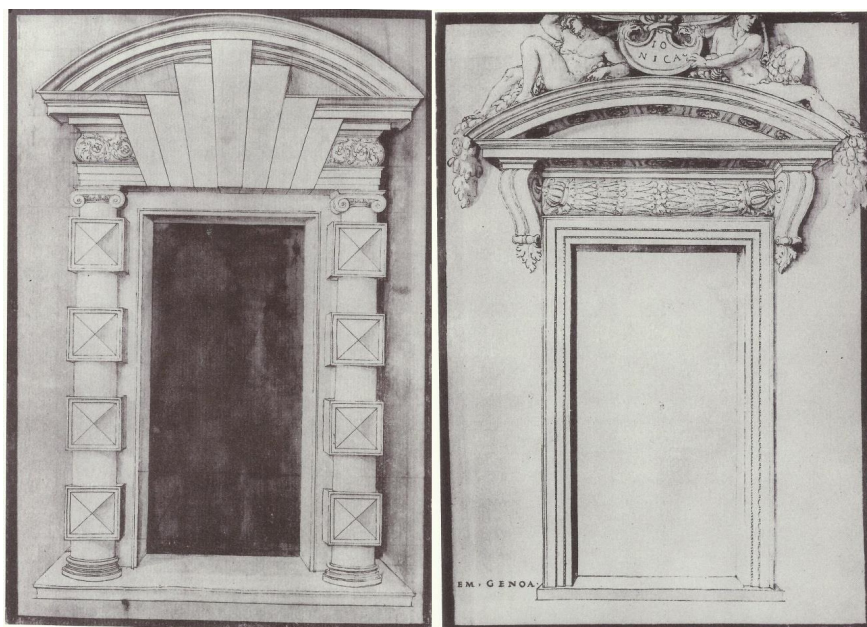


Figs. 45v. e 46r.

Bibliografia Geral

- . ALBERTI, L. B., *Della Pictura*, ed. Cecil Grayson, Roma, Laterza, 1980.
- . ALBERTI, L. B., *De re aedificatoria* (versión italiana: l'architettura, tradotta in língua Fiorentina da C. Bastoli, Venetia, 1565.
- . ALMEIDA, Manuel Pires, “Da semelhança de comparação que há entre o mel e a Poesia e entre a Abelha e o poeta”, in *Viagem ao Parnaso, 1633 manuscrito*; Vide ainda Francisco Leitão Ferreira “Descrição da Abelha como símbolo Imitador”, in *Nova Arte de Conceitos*, Iª parte, Lição oitava, 1718
- . AGOSTINHO, Santo, *A Cidade de Deus*, trad., prefácio, nota bibliográfica e traduções de J. Dias Pereira, 2ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996.
- . ANDRÉ, João Maria, *Renascimento e Modernidade, do poder da magia à magia do poder*, Livraria Minerva, Coimbra, 1987.

- . ARGAN, Giulio Carlo, “Materia e furore” in *Classico Anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Milão, Feltrinelli, 1984.
- . ARISTOTE, *Organon*, Les premiers analytiques, Les seconds analytiques, Nouvelle traduction et notes par J. Tricot, Librairie Philosophique J. Vrin, Sornne, 1936, 1938.
- . ARISTOTE, *Physique* (I-IV), Texte établi et traduit par Henri Carteron, Deuxième Édition, Paris, Société D’Édition « Les Belles Lettres », 1952.
- . ARISTOTE, *La Métaphysique*, Ed. J. Tricot, Paris, 1974.
- . ARISTÓTELES, *Poética*, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, FCG, Lisboa, 2008.
- . ASHWORTH, E.J., “Traditional Logic”, in *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, *Cambridge University Press*, 1988.
- . AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l’allemand par Cornelius Heim, Paris, Éditions Gallimard, 1968.



Figs. 46v. e 47r.

- . BACON, Francisco, *Ensaio*, Tradução de Álvaro Ribeiro, Segunda Edição, Guimarães Editores, Lisboa, 1992.
- . BACON, Francis, *Novum Organum*, - [Paris]: Presses Universitaires de France, 1986.
- . BACON, Francis, *Novum Organum*, Introduction, traduction et notes par Michel Malherbe et Jean-Marie Pousseur, Presses Universitaires de France, Paris, 1986.
- . BAYLE, Pierre, *Dictionnaire Historique et Critique*, terceira edição, Roterdão, Michel Bohm, 1720.
- . BAROCCHI, Paola, “Imitazione”, in *Scritti d’Arte del Cinquecento*, 3 vols., Milão-Nápoles, Ricciardi Editore, 1971-1977.
- . BAROCCHI, Paola, *Scritti d’Arte del Cinquecento*, 3 vols., Milano-Napoli 1971, 1973 Y 1977.
- . BAROCCHI, Paola, *Trattati d’arte del Cinquecento*, *Fra manierismo e contrariforma*, 3 vols., Bari, 1960-1962.
- . BARRETO, Luís Filipe, “Do Experiencialismo no Renascimento Português”, in *História do Pensamento Filosófico Português*, Direcção de Pedro Calafate, Vol. II, Caminho, Lisboa, 2001.
- . BAXANDALL, Michael, *Giotto and Orators. Humanist observes of painting in Italy and Discovery of pictural composition*, 1350-1450. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- . BAXANDALL, Michael, *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450*, Paris, Seuil, 1989.
- . BELLORI, Giovanni Pietro, *Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma, 1962.
- . BEJA, Frei António de, *Contra o Juízo dos Astrólogos: subsídios para a história da filosofia e da ciência em Portugal*, Coimbra: Coimbra editora, 1943.

- . BERNARD, Claude, *Introdução à Ciência Experimental*, Trad. de Maria José Marinho, Guimarães Editores, Lisboa, 1959.
- . BIALOSTOCKI, Jan, “Renaissance Concept of Nature and Antiquity”, in *The Renaissance and Mannerism- Studies in Western Art*, Princeton, 1963.
- . BIALOSTOCKI, Jan, “Iconography” in *Dictionary of the History of Ideas*, vol. II, New York, 1973.
- . BLOCH, Ernst, *La Philosophie de la Renaissance*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1972.
- . BLUNT, Anthony, *La teoria de las artes en Italia 1450-1600*, Madrid, Catedra, 1982.
- . BROCHARD, Victor, *Les Sceptiques Grecs*, Librairie Philosophique de J. Vrin, Paris, 1923, Deuxième Édition.
- . BROCHARD, Victor, *Do Erro*, Trad. de Maria Bela Jardim, Atlântida Editora, Coimbra, 1971.
- . BRUNO, Giordano, *Do Universo dos Mundos. Acerca do Infinito*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- . BRUNSCHVIG, Léon, *Écrits Philosophiques*, Tome premier : Le Humanisme de L’occident, Descartes, Spinoza, Kant, P.U.F., 1951.
- . BRUNSCHVIG, Léon, *Les étapes de la philosophie mathématique*, 3^a éd., Paris : Felix Alcan, 1929.
- . BUFFON, *Histoire Naturelle des Oiseaux*, tomo I, de L’Imprimerie Royale, Paris, 1770.
- . BURY, John Bagnell, “Francisco de Holanda: A little Known Source for the History of Fortification in the Sixteenth Century” in *Arquivos do Centro Cultural Português*, n° XIV, Paris, 1979, pp.163-202.
- . BURY, John Bagnell, *Two notes on Francisco de Holanda*, Londres, Warburg Institute, 1981.

. BURKE, Edmund, *De lo sublime y de lo bello*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.



Figs. 47/48.

. CAEIRO, Francisco da Gama, “O pensamento filosófico do século XVI ao século XVIII em Portugal e no Brasil”, in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Tomo XXXVIII, 1982.

. CALAFATE, Pedro, “A Antropologia Portuguesa da Época dos Descobrimentos- os Direitos dos Povos Descobertos”, in *História do Pensamento Filosófico Português*, Vol. II, Direcção de Pedro Calafate, Caminho, Lisboa, 2001.

. CALAFATE, Pedro, *A Ideia de Natureza no Século XVII em Portugal*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1994.

. CALAFATE, Pedro, “André de Resende”, in *História do Pensamento Filosófico Português*, Vol. II, Direcção de Pedro Calafate, Caminho, Lisboa, 2001.

- . CALAFATE, Pedro, “João de Barros”, in *História do Pensamento Filosófico Português*, Vol. II, Direcção de Pedro Calafate, Caminho, Lisboa, 2001.
- . CALAFATE, Pedro, *Metamorfoses da Palavra*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1998.
- . CALAFATE, Pedro, “O Saber na Escola Portuguesa, Referências Históricas Paradigmáticas (Do Humanismo à Primeira Republica)”, in *Pensar a Cultura Portuguesa – Homenagem a Francisco da Gama Caeiro*, Edições Colibri, Lisboa, 1993.
- . CAMPANELLA, Tomás, *A Cidade do Sol*, trad. de Álvaro Ribeiro, Guimarães Editores, Lisboa, 1990.
- . CAMPANELLA, Tomás, *Del Senso delle cose e della magia*, Bari: Gui. Laterza, 1925.
- . CARDOSO, Adelino, *Fulgurações do Eu, Indivíduo e Singularidade no pensamento do Renascimento*, Edições Colibri, Lisboa, 2002.
- . CARPENTIER, Jean e LEBRUN, François, (direcção), *História da Europa*, Vol. V, Editorial Estampa, Lisboa, 1992.
- . CARVALHO, Joaquim de, “Descartes e a Cultura Filosófica Portuguesa”, in *Memórias da Academia das Ciências*, Tomo II, 1939.
- . CARVALHO, Joaquim de, *Obras Completas*, Vol. II, Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1981.
- . CARVALHO, Joaquim Barradas de, *As Fontes de Duarte Pacheco Pereira no “Esmeraldo de Situ Orbis”*, Imprensa Nacional – Casa Da Moeda, Lisboa, 1982.
- . CARVALHO, Joaquim Barradas de, *Portugal e as Origens do Pensamento Moderno*, Livros Horizonte, Lisboa, 1981.
- . CASSIRER, Ernst, *Der Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der Neuren Zeit*, 1906. Versão castelhana: *El Problema del Conocimiento*, Vol. I, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

- . CASSIRER, Ernst, *An essay on man: an introduction to a philosophy of human culture*, 1951. Versão portuguesa: *Ensaio Sobre o Homem*, trad. de Carlos Branco, Guimarães Editores, Lisboa, 1995.
- . CASSIRER, Ernst, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, 1977. Versão italiana: *Individuo e cosmo nella filosofia del rinascimento*, trad. Federico Federici, Firenze: la Nuova Italia, 1974.
- . CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, Basileia, 1570.
- . CASTIGLIONE, B., *Il libro del Cortigliano* (Opere), 1737.
- . CASTRO, João de, *Obras Completas*, Coimbra, Academia Internacional de Cultura Portuguesa, 1968-1981, Vol. I.
- . CASTRO, D. João de, *Tratado da Esfera*, Edição A. Fontoura da Costa, Agência Geral das Colónias, Lisboa, 1940.
- . CENNINI, Cennino, *Il libro dell'Arte*, ed. por F. Brunello, Vicenza, 1971.
- . CHATEL, André, *Marsile Ficin et l'Art*, Genebra, Droz, 1975.
- . CHATEL, André, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, P.U.F., 1982.
- . CHASTEL, André, *Vasari- Les Vies des Meilleurs Peintres, Sculpteurs et Architectes*, 11 vols., Paris, 1981.
- . CICERÓN, *De Inventione*, ed. por H.M. Hubbel, London-Cambridge, Mass, 1949.
- . CICERÓN, *De Oratore*, ed. H. Rackaw, , London-Cambridge, Mass, 1942.
- . CIDADE, Hernani, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, Vol. I, Coimbra, 1951.
- . CIRURGIÃO, António, "A Relação entre letras portuguesas e a Pintura do Séc. XVI-XVII" in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, Série III, nº 88, 1984.

. CLEMENTS, Robert, “The Authenticity of Francisco de Hollanda’s Dialogos em Roma” in *Publications of the Modern Language Association*, nº 61, 1946, pp.1018-1028.

. COLLINGWOOD, R. C., *The Idea of Nature*, Oxford at the Claradon Press, 1965.

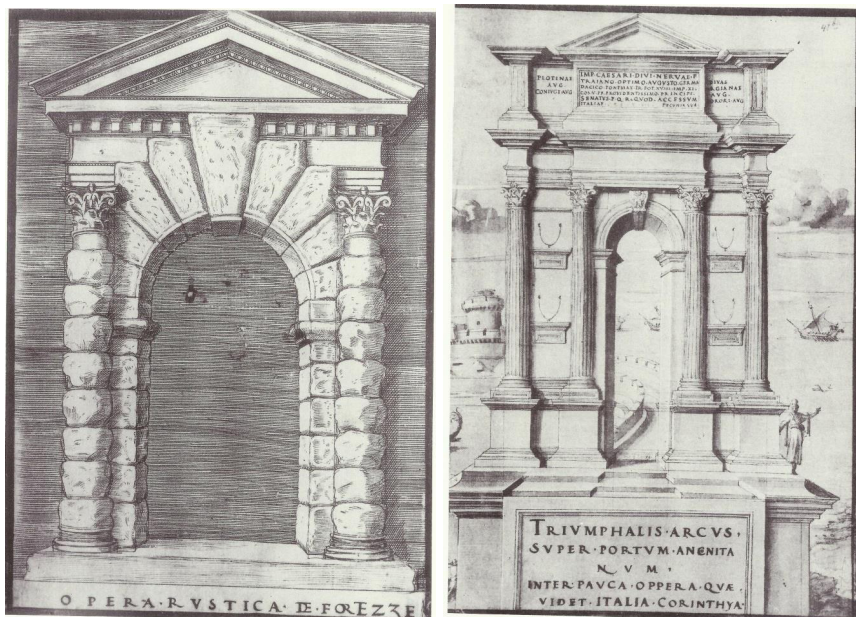
. COMÊNIO, João Amós, *Didáctica Magna: Tratado da Arte Universal de Ensinar Tudo e Todos*, Introdução e Notas de Joaquim Ferreira Gomes, Quarta Edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996.

. CONDIVI, *Vita di Michelangelo*, Ed. 1821.

. COPENHAVER, Brian P., “Astrology and Magic”, in *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge University Press, 1988.

. CUSA, Nicolau de, *A Visão de Deus*, tradução e introdução de João Maria André, prefácio de Miguel Baptista Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1988.

. CUSA, Nicolau de, *De la docte ignorance*, Paris: Félix Alcan, 1930.



Figs. 47v. e 48.

- . D'ALEMBERT, Jean, *Discours préliminaire de l'encyclopédie*, publié intégralement d'après l'édition de 1763, par F. Picavet, Paris, Armand Colin, 1912.
- . DANTE, *De Vulgari Eloquentia*, Milano, Signorelli, 1978.
- . DESCARTES, René, *Discours de la Méthode*, Introduction et notes par Et. Gilson, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1966.
- . DESCARTES, *Oeuvres de Descartes*, Librairie Joseph Gibert, Paris.
- . DIAS, Isabel Matos, *Uma Ontologia do Sensível. A aventura filosófica de Merleau-Ponty*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1999.
- . DIONÍSIO, Sant'Anna, *A não-cooperação da Inteligência Ibérica na Criação da Ciência*, Lisboa, 1941.
- . DOLCE, L., *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, ed. Barocchi, 1557.
- . DUARTE, Manuel Dias, *História da Filosofia em Portugal nas suas Conexões Políticas e Sociais*, Livros Horizonte, Lisboa, 1987.



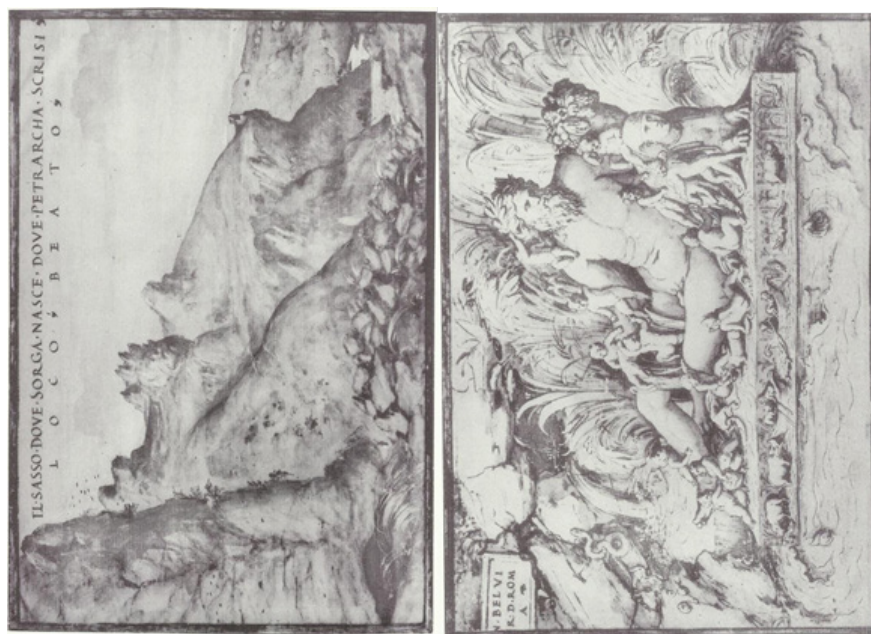
Figs. 48v. e 49r.

. ECO, Umberto, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Editorial Presença, Lisboa, 2000.

. ECO, Umberto, *A Procura da Língua Perfeita*, Trad. de Miguel Senas Pereira, Editorial Presença, Lisboa, 1996.

. ELSE, G. F., *Plato and Aristotle on Poetry*. Ed. With Introduction and notes by P. Burian, Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1986.

. EMPIRICUS, Sextus, *Oeuvres Choies*, Traduites par Jean Grenier et Geneviève, Goron, Aubier, Éditions Montaine, Paris, 1946.

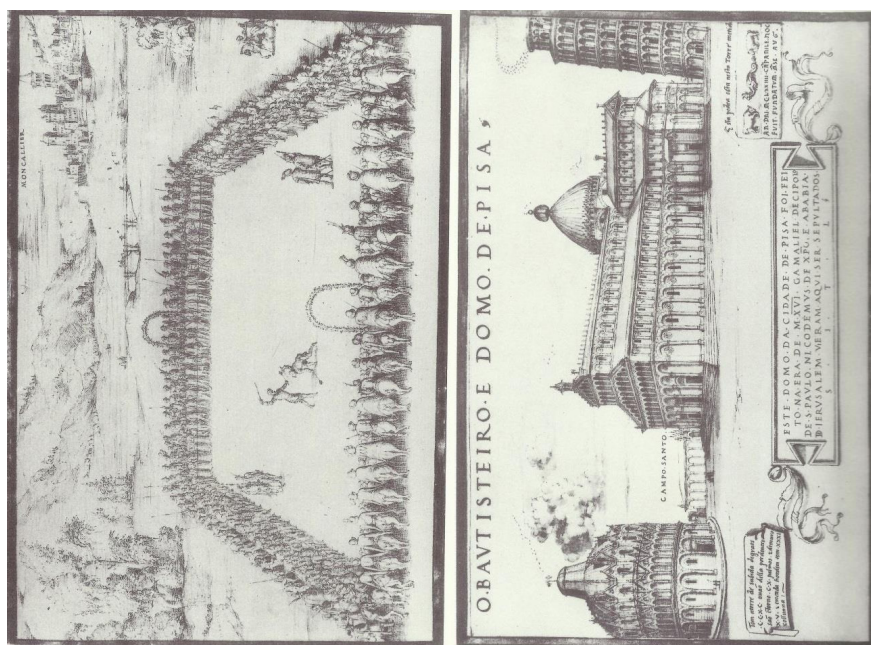


Figs. 49v. e 50r.

. FARAGO, France, *A Arte*, Porto Editora, 1998.

. FRY, Luc, *Homo Aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*, Almedina, Coimbra, 2003.

. FRACASTEL, Pierre, *La Realité Figurative*, Paris, Gonthier, 1965.



Figs. 50v. e 51r.

. GARIN, Eugenio, *Medioevo e Rinascimento : studi e ricerche*, Bari: Laterza, 1984. Versão portuguesa : *Idade Média e Renascimento*, Trad. Isabel Teresa Santos, Estampa, Lisboa, 1994.

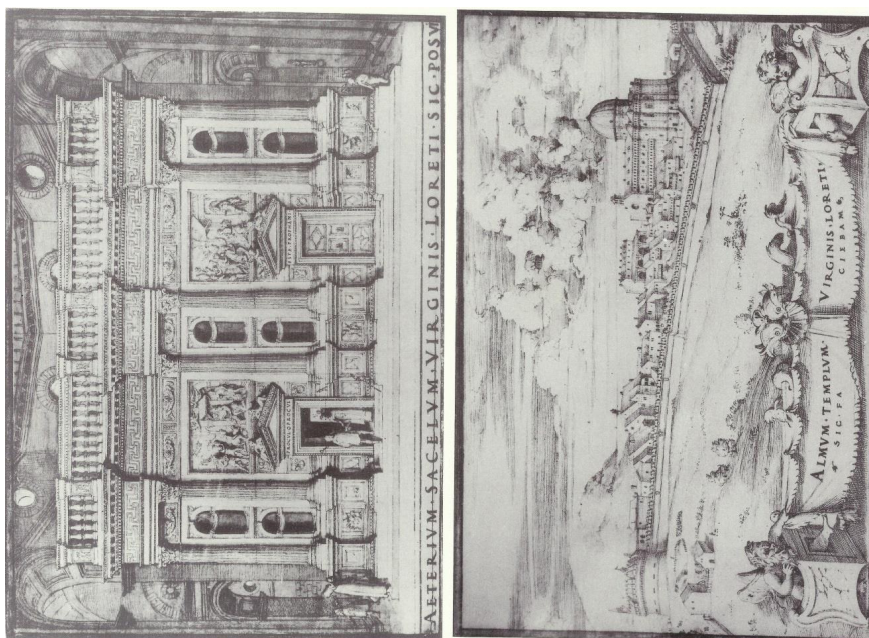
. GARIN, Eugenio, *Lo Zodiaco della vita*, Bari: Laterza, 1982. Versão portuguesa: *O zodíaco da vida: a polémica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI*, Trad. Isabel Teresa Santos, Estampa, Lisboa, 1997.

.GARIN, Eugenio, *L'Uomo del Rinascimento*, Bari: Laterza, 1988. Versão portuguesa: *O homem renascentista*, Editorial Presença, Lisboa, 1988.

. GIL, José, «Sem Título»- *Escritos sobre Arte e Artistas*, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2005.

. GIL, Fernando, *Mimesis e Negação*, Lisboa, IN-CM.

- . GIL, Fernando, *Tratado da Evidência*, trad. Maria Bragança, Lisboa, IN-CM, 1996.
- . GIL, Fernando; MACEDO, Helder, *Viagens do olhar. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Porto, Campo das Letras, 1998.
- . GILBERT, Neal W., *Renaissance Concepts of Method*, Londres, 1963.
- . GILSON, Étienne, *Études Médiévales*, Vrin- reprise, Paris, 1986.
- . GILSON, Étienne, *La Philosophie au Moyen Age*, deuxième édition revue et augmentée, Payot, Paris, 1986.
- . GIORGIO SANTANGELO, *Le epistole “De imitatione” di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, Nuova Collezione di Testi Umanistici Inediti o rari, Xi, Florencia, 1950.
- . GOMBRICH, Ernst H., “The Style all’antica: Imitation and Assimilations” in *Norm & Form. Studies in the Art of Renaissance*, Londres – Nova Iorque, 1978.
- . GOMBRICH, Ernst H., “Hegel and Art History”, in *Architectural Design*, 51, 1981.
- . GUIMARÃES, Fernando, *História do Pensamento Estético em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa, 2009.
- . GUSDORF, Georges, *La Revolution Galilléene*, 2 tomos, Paris: Payot, 1969.
- . GUSDORF, Georges, *Les origines des sciences humaines*, Paris : Payot, 1967.



Figs. 51v. e 52r.

. HALLIWELL, S., *The Aesthetics of Mimesis, Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002.

. HANKINS, James, “Dois Intérpretes do Humanismo Renascentista no século XX: Eugenio Garin e Paul Oskar Kristeller” in *Revista Portuguesa de Filosofia*, 58, 2002.

. HAUSER, Arnold, *História Social da arte e da Literatura*, trad. de Álvaro Cabral, São Paulo, Martins Fontes, 1995.

. HEGEL, *Esthétique – Textes Choisis*, Presses Universitaires de France, Paris, 1953; Trad. Portuguesa de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino, *G.W.F.Hegel – Estética*, Guimarães Editores, Lisboa, 1993.

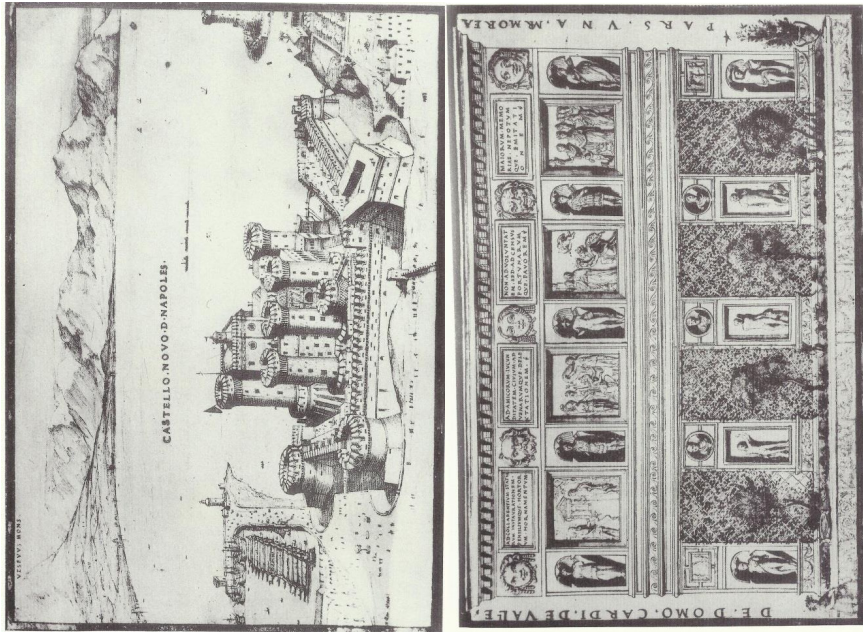
. HEINEMANN, Fritz, *Die Philosophie im XX. Jahrhundert*, 1963. Versão portuguesa: *A Filosofia no Século XX*, Tradução e Prefácio de Alexandre F. Morujão, 4ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993.

- . HELLER, Agnes, *O homem do renascimento*, Ed. Presença, Viseu, 1982.
- . HESSEN, Johannes, *Erkenntnistheorie*, 1926. Versão portuguesa: *Teoria do Conhecimento*, trad. de Dr. António Correia, Arménio Amado-Editora, Coimbra, 1987.
- . HERMOGENES, *L'Art Réthorique*. Paris : L'Age d'Homme pour la préface et l'introduction et les Belles Lettres pour la traduction française, 1997.
- . HOBBS, Thomas, *A Natureza Humana*, Tradução e Notas de João Aloísio Lopes, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1983.
- . HOOYKAAS, R., “Humanities, mechanics and painting: Pedro Ramus, Francisco de Holanda” in *Sep. Revista da Universidade de Coimbra*, nº 36, Coimbra, 1991.
- . HORÁCIO, *Arte poética*, tradução de Rosado Fernandes, Editorial Inquérito, 2001.



Figs. 52v. e 53r.

- . IÁÑEZ, Eduardo, *O Renascimento Literário Europeu*, vol.3, Planeta Editora, Lisboa, 1989.
- . INGEGNO, Alfonso, “The new philosophy of nature”, in *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge University Press, 1988.
- . IRIARTE, Joaquim, *Revista “Gregorianum”*, Ano XXI.
- . JAROSZYNSKI, Piotr, *Metaphysics and Art*, Translated by Hugh McDonald, Catholic Thought from Lublin, Peter Lang Publishing, Inc., New York, 2002.
- . LANEYRIE-DAGEN, Nedeije. “Os géneros pictóricos”.in Lichtenstein, Jacqueline, *A Pintura/textos essenciais*, vol.10, São Paulo: Editora 34, 2006.
- . LASZLO, Pierre, *Qu’est-ce que l’alchimie?*, 1993. Versão portuguesa : *O que é a Alquimia*, Terramar, Lisboa, 1997.
- . LE BOSSU, Pe., *Réflexions académiques*, 1675. Cit. por BRAY, René, *Formation de la Doctrine Classique en France*, Paris, A. Z. Nizet, 1945.
- . LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poesis – Humanisme et théorie de la peinture XV-XVIII siècle*, Paris, Macula, 1988.
- . LOMAZZO, G. P., *Trattato dell’arte della pittura, scultura et architettura*, Milano, 1585, ed. por R. Paolo Ciardi en Gian Paolo Lomazzo. *Scritti sulle arti*, II, Firenze, 1974.
- . LOUSA, Maria Teresa Viana, “O Contributo de Francisco de Holanda para a definição da personalidade artística: entre a melancolia e a genialidade”, in *A Parte Rei*, nº 64, 2009
- . MAIA, Idalina Proença, *O Problema do Conhecimento em Francisco Sanches*, Dissertação de Mestrado apresentada à FLUL, Lisboa, Junho 2003.
- . MARAVALL, José Antonio, *Antiguos Y Modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.



Figs. 53v. e 54r.

- . MARQUES, António, *O Essencial sobre Metafísica*, INCM, Lisboa, 1987.
- . MARTINS, José V. de Pina, *Humanisme e Renaissance de l'Italie au Portugal*, Lisboa- Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Vol.II, 1989.
- . MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *História de las Ideas Estéticas en España*, ed., Madrid, CSIC, 1994 (2vols).
- . MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1986.
- . MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- . MILL, John Stuart, "La Nature", in *Essai sur la Religion*, trad. De M.E. Cazelles, Paris, 1875.
- . MIRANDOLA, Giovanni Pico Della, *Oratio de Hominis Dignitate*. Versão portuguesa: *Discurso sobre a Dignidade do Homem*, trad. de Maria de Lurdes Sirgado Ganho, Edições 70, Lisboa, 1998.

. MOLDER, M.Filomena, “A propósito de *Mimesis*” in *Estudos Filosóficos I*, Universidade Nova de Lisboa, Maio de 1982.

. MONTAIGNE, *Essais*. Versão portuguesa: *Ensaaios - Antologia*, Introdução, tradução e notas de Rui Bertrand Romão, Pinturas de Pedro Calapez, Relógio D'Água Editores, Santa Maria da Feira, 1998.

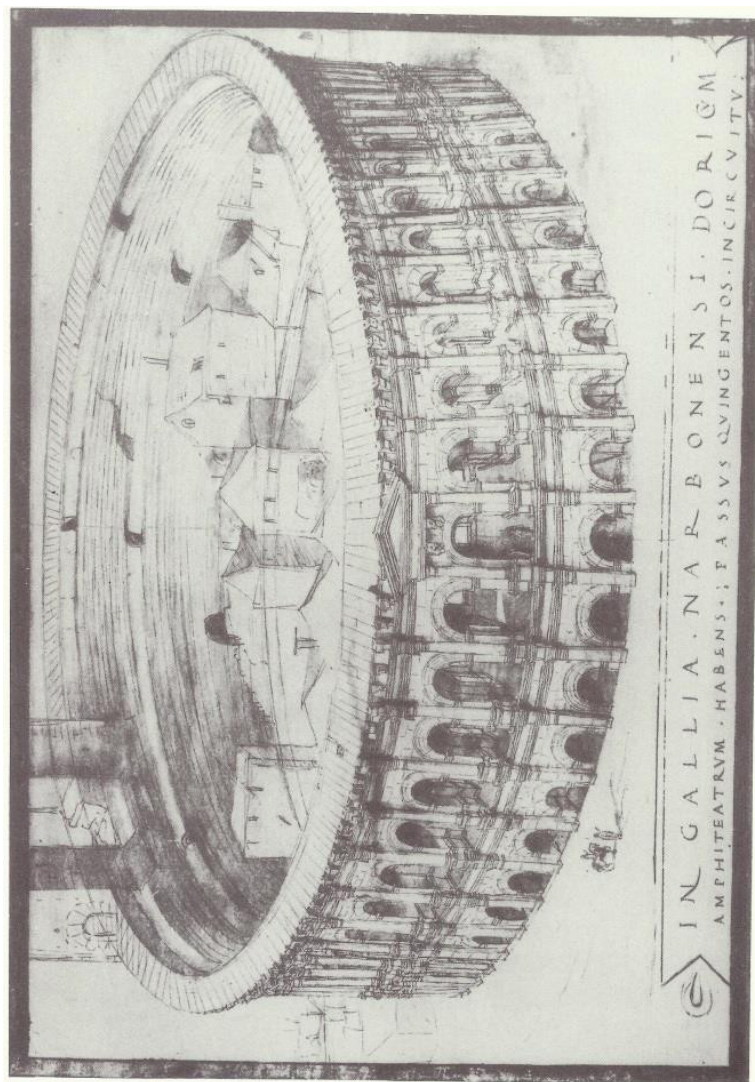


Fig. 54v.

- . KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, introdução, Tradução e Notas de António Marques e Valério Rodhen, Lisboa, IN-CM, 1998.
- . KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994.
- . KANT, Immanuel, *Prolegómenos a toda a Metafísica futura*, Edições 70, Lisboa, 1982.
- . KIRK, G. S., RAVEN, J. E., SCHOFIELD, M., *The Presocratic Philosophers*, Cambridge at The University Press, 1983. Versão Portuguesa: *Os Pré-Socráticos*, tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994.
- . KOIRÉ, A, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1962
- .KRISTELLER, Paul Oskar, *Renaissance Thought and its Sources*, Edited by Michael Mooney, New York Columbia University Press, 1979.
- . KRISTELLER, Paul Oskar, *Renaissance Thought and the Arts- Collected Essays*, Princeton University Press, 1990.
- . KRISTELLER, Paul Oskar, *The Classics and Renaissance Thought*, Harvard University Press. Versão Portuguesa: *Tradição Clássica e Pensamento do Renascimento*, Edições 70, Lisboa, 1995.
- . KRISTELLER, Paul Oskar, "Humanism" in *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge University Press, 1988.
- . OCKHAM, G. de, *Opera Philosophica et Theologica*, I Suma Logicae, Institutum Franciscani, St. Bonaventure, N.Y., 1974.
- . OSÓRIO, João de Castro, *A Revolução da Experiência*, Lisboa, 1947.
- . OWEN, *The Skeptics of the French Renaissance*, London, 1893.
- . PANIKKAR, Raimundo, *El Concepto de Naturaleza, Analisis Historico y Metafisico de un Concepto*, Segunda edicion, Instituto de Filosofia "Luis Vives", Madrid, 1972.

- . PANOFSKY, Erwin , *Idea*, Trad. de Maria Teresa Pumarega, 5ª Edição, Ed. Cátedra, Madrid, 1984.
- . PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, 1975.
- . PELAYO, Menendez y, *Ensayos de Crítica Filosófica*, Vol. XLIII da Edición Nacional de las Obras Completas, Santander, Aldus, S. A de Artes Gráficas, 1948.
- . PLATON, *Oeuvres Complètes*, Tome I, II, II, traduction nouvelle avec des notices et des notes par E. Chambry, Paris, Librairie Garnier Frères, 1959.
- . PLOTINO, *Eneíadas, Enneades*, trad. E. Bréhier, Paris, Les Belles Letres, 1923- 1938 (7 vol).
- . POPKIN, Richard. H, *Historia del Escepticismo desde Erasmo hasta Espinoza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
- . POPKIN, Richard. H, “Theories of knowledge” in *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge University Press, 1988.
- . PIAGET, Jean, *Lógica et Connaissance Scientifique*, Ed. Gallimard, 1967. Versão Portuguesa: *Lógica e Conhecimento Científico*, Livraria Civilização-Editora, Porto, 1980.
- . PIAGET, Jean, *L'Épistémologie Génétique*, PUF, 1979. Versão Portuguesa: *Epistemologia Genética*, Moraes Editores, Lisboa, 1986.
- . PIAGET, Jean, *Psicologia e Epistemologia, Para uma Teoria do Conhecimento*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1972.
- . POSTEL, Claude, *L'homme prophétique. Science et magie à la Renaissance*, Paris, Les Belles, Lettres, 1999.
- . PRAÇA, JJ. Lopes, *História da Filosofia em Portugal nas suas Relações com o Movimento Geral da Filosofia*, Coimbra, Imprensa Literária, 1868.

- . QUINTILIANO, *Instituto Oratoria*, Cambridge, Cambridge University Press.
- . RAFAEL SANZIO a CASTIGLIONE, Passavant, Paris, 1860.
- . REIS, António do Carmo, *Nova História de Portugal*, Editorial Notícias, Lisboa.
- . RESENDE, André de, *Oração de Sapiência*, Introdução de A. Moreira de Sá e Tradução de Miguel Pinto de Meneses, 1956.
- . RICOEUR, P., *Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975.
- . RIGOLOT, François, *Le Texte de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 1982.
- . ROMÃO, Rui Bertrand, *Montaigne e a Modernidade*, UBI, Covilhã, 2010.
- . SALDANHA, Nuno, *Poéticas da Imagem. A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*, Caminho, Lisboa, 1995.
- . SANTOS, Leonel Ribeiro dos, “Viragem para a Retórica e Conflito entre Filosofia e Retórica no Pensamento dos Séculos XV e XVI”, in *Philosophica* n.ºs 17/18, Novembro de 2001.
- . SCHLOSSER, Julius von, *La literatura artística*, trad. de 3ª ed. ital. por Esther Benítez, con presentacion y adiciones de A. Bonet Correa, Madrid, 1976.
- . SERRES, Michel, *Les origines de la géométrie*, Éditions Flammarion, 1993. Versão portuguesa : *As Origens da Geometria*, Terramar, Lisboa, 1997
- . SCHMITT, Charles B., “Aristotle among the Physicians”, in *The medical Renaissance of the Sixteenth Century*, Ed. Andrew Wear, R.K. French e I. M. Lonie, Cambridge University Press, 1985.
- . SERRÃO, Vitor, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657* (dissertação apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra), 1993.

- . SERRÃO, Vitor, “A Pintura Maneirista e o Desenho” in *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Alfa, 1986, vols. VII, pp.31-91.
- . SERRÃO, Vítor, *O maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, IN-CM, 1983.
- . SILVA, Lúcio Craveiro da, *Ensaio de Filosofia e Cultura Portuguesa*, Coleção “Filosofia”, Faculdade de Filosofia, Braga, 1994.
- . SOVERAL, Eduardo Abranches de, *Imaginação e Finitude e Outros Ensaio*, IN-CM, Lisboa, 1994.
- . SORBOM, G., *Mimesis and Art, Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Bonniers: Svenska Bokforlaget, 1966.
- . SUMMERS, David, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, 1981.
- . SUMMERS, David, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, 1987.
- . THOMAS, Lothar, *Contribuição para a História da Filosofia Portuguesa*, Vol. I, Lisboa, 1944.
- . TOMÁS DE AQUINO, São, *Opuscula Omnia*, ed. P Mandonnet, Paris, Letthielleux, 1927, 5vol.
- . TALON-HUGON, Carole, *A Estética. História e Teorias*, Edições Texto&Grafia, Lisboa, 2009.
- . VASARI, Giorgio, *Le Vite de'più eccelenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a „tempi nostri*, ed. Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Turim, Einaudi, 1991, 2 vol.
- . VASCONCELLOS, Joaquim de, “Antiguidades da Itália por Francisco de Holanda. Descrição Crítica dos Desenhos do Escorial” in *Archeologo Português*, II, , Lisboa, Imprensa Nacional, Fevereiro, 1986.

- . VILELA, José Stichini, *Francisco de Holanda. Vida, Pensamento e Obra*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.
- . VARCHI, Benedetto, *Due Lezioni*, 1549.
- . VASOLI, Cesare, “The Renaissance concept of philosophy”, in *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge University Press, 1988.
- . VÉDRINE, Hélène, *Philosophie et magie à la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1996.
- . VERDINIUS, W. J., *Mimesis. Plato’s Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us*, Leiden: E.J. Brill, 1962.
- . VERNANT, J. P., «Image et apparence dans la théorie platonicienne de la mimesis», *Journal de Psychologie*, nº2, Avril-Juin, 1975.
- . VILA-CHÃ, João J., “Renascimento, Humanismo e Filosofia: Considerações sobre alguns temas e figuras”, in *Revista Portuguesa de Filosofia*, 58, 2002.
- . VINCI, Leonardo, *Trattato della Pittura*, Codex Vaticanus (Urbinas), ed. H. Ludwig, 1882.
- . VIVES, Juan Luis, *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1948.
- . VIVES, Juan Luis, *Tratado da Alma*, Terceira Edição, Colección Austral, Madrid, 1957.
- . VITRÚVIO, *De Architectura, Os dez livros de Architectura de Vitruvius*, corrigido e traduzido para português, com Notações e Figuras, trad. Maria Helena Rua, Lisboa, Departamento de Engenharia Civil-Instituto Superior Técnico, 1998.
- . VITRÚVIO, *Ten Books on Architecture*, Cambridge U.P., Cambridge, 1999.

- . WALLACE, William A., “Traditional natural philosophy” in *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge University Press, 1988.
- . WLADYSLAW TATARKIEWICZ, *Dzieje szczęściu pojec* trad. castelhana de Francisco Rodríguez Martín, *História de Seis Ideias – Arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiencia estética*, Tecnos/Alianza, Madrid, 2002.
- . WLADYSLAW TATARKIEWICZ, *Historia de la estética III*, tradução de Danuta Kurzyka, Ediciones Akal, Madrid, 1991.
- . ZUCCARO, *L'idea de pittori, scultori, e d'architetti*, Torino, 1607.



A elaboração de uma caracterização do Renascimento como período fecundo e multifacetado aparece neste livro como decisão teórica de fundo que permite situar a discussão sobre a Arte como expressão maior dessa propalada diversidade renascentista. Será no quadro dessa discussão que reivindicarão justo destaque temas como a importância da Natureza na Arte, a exposição dos conceitos charneira como os de *Imitatio* e *Electio* ou ainda a aferição da sua influência na economia interna dos textos de Francisco de Holanda.

A discussão sobre a Arte e sobre a sua natureza destacam-se, pois, como aspetos centrais deste trabalho. Ao trazer à colação o tópico da criação artística, tema que preserva uma irrecusável atualidade, Francisco de Holanda intenta enaltecer a dimensão da *interioridade*, da *ideia*, num projeto filosófico singular que culminará naquilo a que chamámos de “Metafísica da Ideia”. Aqui se enfatizam a importância da Teoria da Arte de Holanda, a sua relação quer com a Antiguidade clássica, quer ainda com as Teorias da Arte defendidas pelos principais tratadistas do Renascimento e do Maneirismo.

Marcam igualmente presença forte neste livro a aferição dos nexos de proximidade entre a abordagem holandiana e as conceções modernas e contemporâneas de Arte.

Idalina Proença Maia Sidoncha (Covilhã,1977) é licenciada e mestre em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e doutorada em História da Filosofia e da Cultura Portuguesa pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Atualmente, é investigadora do LabCom.IFP e professora auxiliar convidada no Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior. Leciona unidades curriculares afetas a várias áreas científicas e em diferentes graus de ensino e tem dedicado a sua investigação aos temas da Estética, Filosofia da Arte e Filosofia da Cultura. É autora do livro *O Problema do Conhecimento em Francisco Sanches*, editado em julho de 2013 pela Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

