

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

THAINAN NORONHA DE ANDRADE

**FRANCISCO DE HOLANDA E A INFLUÊNCIA DO
NEOPLATONISMO EM PORTUGAL NO SÉCULO XVI**

BELO HORIZONTE

2019

Thainan Noronha de Andrade

**FRANCISCO DE HOLANDA E A INFLUÊNCIA DO
NEOPLATONISMO EM PORTUGAL NO SÉCULO XVI**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Dr. Magno Moraes Mello
Linha de pesquisa: História social da cultura

Belo Horizonte

2019

946.9 Andrade, Thainan Noronha de
A553f Francisco de Holanda e a influência do neoplatonismo em
2019 Portugal no século XVI [manuscrito] / Thainan Noronha de
Andrade. - 2019.
232 f. : il.
Orientador: Magno Moraes Mello.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia

1. Holanda, Francisco de, 1517-1584. 2. História – Teses.
3. Neoplatonismo - Teses. 3. Portugal – História - Teses. I.
Mello, Magno Moraes . II. Universidade Federal de Minas
Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS
HUMANAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM HISTÓRIA



**"Francisco de Holanda e a influência do neoplatonismo em Portugal no século
XVI"**

Thainan Noronha de Andrade

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Mauro Lúcio Leitão Condé - Presidente
UFMG

Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior
UEMG

Prof. Dr. Cláudio Monteiro Duarte
ÂNIMA UNI-BH

Belo Horizonte, 25 de fevereiro de 2019.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi viabilizado graças ao apoio de diversas pessoas. Primeiramente, agradeço a oportunidade, confiança e disponibilidade de meu orientador, Prof. Dr. Magno Moraes Mello, cujas sugestões e conversas foram fundamentais na trajetória dessa Dissertação.

Agradeço, igualmente, ao importante apoio de minha família e, sobretudo, à minha companheira, Mariah Raymundo Manhanini, pela paciência e disposição em ajudar no esclarecimento de diversos aspectos pertinentes ao trabalho, seu apoio foi decisivo nos momentos difíceis.

Ademais, agradeço a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais pelo suporte financeiro indispensável à realização desta pesquisa e à Universidade Federal de Minas Gerais, cujo ambiente fértil e receptivo desempenhou um papel central no desenvolvimento e no amadurecimento da Dissertação.

RESUMO

O seguinte trabalho investiga a influência do neoplatonismo na obra do artista e teórico português Francisco de Holanda (1517-1584). Esta corrente filosófica caracterizou-se como um movimento sincrético, fundamentado no estudo da obra de Platão e seus seguidores, o qual uniu-se a outras correntes, como a Cabala judaica, o Hermetismo neo-alexandrino, o Cristianismo e outras doutrinas, disseminando-se por todo o continente europeu no decorrer do século XVI. Simultaneamente, a linguagem artística desenvolvida a partir da segunda década do mesmo século na Itália, tornou-se o cânone estético a ser buscado por artistas de outros territórios, alcançando o reino português durante o processo de abertura à cultura italiana a partir da terceira década do *Cinquecento*, cenário no qual Francisco de Holanda se insere. Francisco será encarado, deste modo, de duas perspectivas complementares: como um teórico e um artista, situado no cruzamento entre o neoplatonismo e o movimento maneirista italiano. Para tal, as obras teórica e pictórica do artista serão analisadas à luz destas influências filosófico-artísticas, com o objetivo de identificar suas principais fontes teóricas, afinidades conceituais e seus possíveis impactos na cultura lusitana do século XVI. Considerando a arte e a filosofia como aspectos importantes na formação de uma cultura, uma análise da complexa relação entre estes campos, visando compreender como princípios filosóficos são assimilados pela prática e teoria artísticas, pode contribuir para o estudo da cultura e da sociedade renascentistas.

Palavras-chaves: Francisco de Holanda. neoplatonismo. Portugal.

ABSTRACT

The following work investigates the influence of Neoplatonism on the work of Francisco de Holanda (1517-1584), Portuguese theoretician and artist. This philosophical current was characterized as a syncretic movement, based on the study of the works of Plato and his followers, which merged to other currents, such as the Jewish Kabbalah, the Neo-Alexandrian Hermeticism, the Christianity among other doctrines, spreading throughout the European continent over the 16th century. Simultaneously, the artistic language developed in Italy from the second decade of the same century onwards, became the aesthetic canon to be pursued by artists from other territories, reaching the Portuguese kingdom during the opening process to Italian culture, in the third decade of the *Cinquecento*, scenery in which Francisco de Holanda is located. Therefore, Francisco will be approached from two complementary perspectives: as a theoretician and an artist, situated at the intersection between Neoplatonism and the Italian mannerist movement. For such, the artist's theoretical and pictorial works will be analysed in the light of these philosophical-artistic influences, with the objective of identifying his major sources, conceptual affinities and his potential impacts on the Lusitanian culture of the 16th century. Considering art and philosophy as important aspects in the formation of a culture, an analysis of the complex relation between these fields, aiming to understand how philosophical principles are assimilated by the artistic praxis and theory, can contribute to the study of Renaissance culture and the society.

Keywords: Francisco de Holanda. Neoplatonism. Portugal.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 - Antonio Rosselino e assistentes. Tumba do Cardeal de Portugal, detalhe: a "Carruagem da Alma". S. Miniato al Monte, Capela do Cardeal de Portugal, Florença. Foto: Soprintendenza B. A. A., Florença. 72
- Figura 2 - Francisco de Holanda. Retrato de Miguel Ângelo Buonarroti. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, 1538-1540. Fl. 1v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial, Madrid. 84
- Figura 3 - Michelangelo. Grupo de nus acompanhados da inscrição "Opus Micaeli Angeli", hipoteticamente destinado a Francisco de Holanda, inv. A. E. 1280. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. 86
- Figura 4 - Francisco de Holanda. Roma Triunfante. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, 1538-40. Fl. 3v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial, Madrid. ... 132
- Figura 5 - Francisco de Holanda . Roma Desfeita. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, 1538-40. Fl. 4r. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial, Madrid. ... 133
- Figura 6 - Giovanni di Stefano. Hermes Trismegisto. Pavimento da Catedral de Siena ca.1487. 138
- Figura 7 - UMBRA PICTURAE. Manuscrito da tradução castelhana de Manuel Denis de Da Pintura Antigua, Fl. 4r. Archivo dela Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. 155
- Figura 8 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines: Angelus Domini*, f. 87 v., 1545-47. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid. 169
- Figura 9 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, Primeiro Dia: Fiat lux, Fl. 3 r., 1545. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid. 176
- Figura 10 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines: Segundo Dia: Criação do Firmamento*, Fl. 4 r., 1545. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid. 182
- Figura 11 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, Terceiro Dia: Separação das águas, Fl. 5 r., 1545. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid. 185
- Figura 12 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, Quarto Dia: criação do sol e da lua, Fl. 6 r., 1547-1551. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid. 187
- Figura 13 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, Quinto Dia: Criação dos peixes e aves, Fl. 7 r., 1547-51. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid. 188
- Figura 14 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, Sexto Dia: A criação do homem, Fl. 7 v., 1551. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid. 190

- Figura 15 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines, Sexto Dia: Adão vivo, Fl. 8 r., 1547-51. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid.....* 192
- Figura 16 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines, Sexto Dia: O nascimento da mulher, Eva, Fl. 8v., 1551. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid.....* 193
- Figura 17 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines, Finis Deo, Fl. 88 v., 1573-78. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid.* 213

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O NEOPLATONISMO RENASCENTISTA	23
2.1 Antecedentes	23
2.1.1 Antiguidade: primeiras elaborações	23
2.1.2 Idade Média: a interface entre paganismo e cristianismo.....	32
2.2 O movimento neoplatônico florentino	45
2.2.1 O resgate da filosofia de Platão	45
2.2.2 <i>Alter Plato</i> : Marsílio Ficino e a Academia Platônica.....	51
3 FRANCISCO DE HOLANDA E O CONTEXTO CULTURAL DO SÉCULO XVI: ENTRE RENASCIMENTO E MANIERA	69
3.1 O Renascimento em Portugal	70
3.1.1 O processo de italianização: neoplatonismo e arte em Portugal.....	70
3.1.2 A formação de Francisco de Holanda	78
3.2 A teoria da arte no século XVI	88
3.2.1 O paradigma teórico renascentista	88
3.2.2 O Maneirismo: arte e filosofia	104
4 A VISÃO ARTÍSTICA DE FRANCISCO DE HOLANDA	127
4.1 A exaltação da Antiguidade	127
4.1.1 A visão de História.....	127
4.1.2 <i>Prisca pictura</i>	136
4.2 A pintura como meio de contemplação	149
4.2.1 A imaginação e a <i>Idea</i>	149
4.2.2 A concepção neoplatônica de imagem	158
4.3 A ascensão do artista	170
4.3.1 A divinização do processo criativo: a semelhança como meio de ascensão	170
4.3.2 O legado de Francisco de Holanda na cultura portuguesa do século XVI	196

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	208
------------------------------------	------------

REFERÊNCIAS.....	214
-------------------------	------------

Fontes primárias.....	214
-----------------------	-----

Fontes secundárias	222
--------------------------	-----

1 INTRODUÇÃO

Por volta da terceira década do *Cinquecento*, o reino português, sob a égide de D. João III (1502-1557), experimentou um processo de transformação cultural que deixaria marcas decisivas no restante do século. Este acontecimento foi caracterizado por uma abertura à cultura italiana, tomando a Antiguidade como princípio norteador dos vários campos da atividade humana, levando ao surgimento de um sentido de “nova Antiguidade” a toda a produção artística¹. Filho do iluminador António de Holanda, Francisco de Holanda (1517-1584), artista e teórico de arte português, revela-se como uma figura de importância ímpar no contexto da arte europeia do século XVI, inserindo-se neste ponto de inflexão da cultura portuguesa.

Durante seus primeiros anos, Francisco frequentou a corte do Infante D. Fernando (1507-1534) como moço de câmara e, com a morte deste, serviu ao Infante D. Afonso (1509-1540) em Évora, posto que ocupara até sua partida para a Itália em 1537, onde permanece de 1538 a 1540, enviado a mando do rei D. João III com o objetivo de documentar as obras antigas e modernas, registrando-as em seu álbum das *Antigualhas* (1538-40). Esta viagem é de elementar importância para sua formação artística e teórica, pois, através dela, manteve contato com os diversos saberes em circulação, adquirindo o fundamento de suas concepções artísticas, expressas teoricamente no tratado *Da Pintura Antigua* (1548) e artisticamente no códex *De aetatibus mundi imagines* (1545-73)², uma crônica da criação baseada na obra de Eusébio de Cesaréia, apresentando uma divisão da história do mundo em seis idades. O álbum, composto de 154 páginas (89 folios) de desenhos à pena, das quais 15 são coloridas a aquarela, é considerado um dos principais exemplares da habilidade artística de Francisco. O artista produziu, em adição, os tratados *Do tira polo natural* (1549)³, *Da sciencia do desenho* e *Da fabrica que fallece á cidade de Lisboa*, ambos finalizados em 1571.

Seu *magnum opus* e sua obra mais antiga, o tratado *Da Pintura Antigua*, assim como os demais escritos, jamais seria publicado em vida. O manuscrito original desta obra, em 1790, se localizava em Madrid, em posse de José Calderón, cavaleiro de S. João de Jerusalém e oficial

¹ CAETANO, Joaquim Oliveira. Ao modo de Itália: a pintura portuguesa na idade do humanismo. In: *A pintura maneirista em Portugal: Arte no tempo de Camões*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1995, p. 102.

² ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. 258 p.

³ Tratado em forma de diálogo e anunciado como continuação de *Da Pintura Antiga*. Seu tema versa sobre a pintura de retratos segundo modelos vivos. Cf. HOLANDA, Francisco. *Do tirar pelo natural*. Organização, Apresentação de Comentário de Raphael Fonseca. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

da Companhia das Guardas de Corpo Reais. Posteriormente, a posse do manuscrito foi para seu amigo próximo, Diogo de Carvalho e Sampaio, Encarregado de Negócios de Portugal em Madrid. Este emprestou os dois livros de *Da Pintura Antigua* juntamente do texto de *Do Tirar polo Natural* ao português Monsenhor José Joaquim Ferreira Gordo, enviado pelo governo português, a fim de recolher documentos portugueses em Madrid, para serem copiados. A cópia manuscrita feita por Gordo se encontra atualmente na Academia das Ciências de Lisboa (cota 651- azul). Entretanto, apesar de constar sua presença em 1873, o manuscrito original se perdeu⁴.

Existe ainda uma cópia traduzida do manuscrito original para o idioma castelhano, datada de 1563, feita por Manuel Denis, pintor e amigo de Francisco de Holanda. José da Felicidade Alves acredita que a tradução teria sido feita com o aval de Holanda, visto que ainda se encontrava vivo. O códice desta obra se encontrava nas mãos de D. Filipe de Castro em 1775, escultor régio de Espanha e antigo Diretor Geral da Academia de São Fernando em Madrid, em 1800 já se localizava nesta academia. É emblemático que essa tradução castelhana tenha ficado na obscuridade até 1921, tendo sido neste mesmo ano publicada pela Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sob os auspícios de seu diretor, o Conde de Romanones, sob o título: *De la Pintura Antigua por Francisco de Holanda (1548). Version Castellane de Manuel Denis (1563)*, publicada em Madrid em 1921.⁵

O tratado é dividido em duas partes. A primeira apresenta os conceitos fundamentais ligados à teoria e à práxis artística dentro de um enquadramento neoplatônico, hermético e cristão, ao qual se vinculam os textos neoplatônicos em circulação no período. Francisco recorre, assim, a autores como Platão, Marsílio Ficino, Pseudo-Dionísio, o Areopagita, Cristóforo Landino entre outras referências⁶. Junto a esta matriz, articula elementos comuns à tratadística de arte de meados do século anterior e do seu próprio tempo, exibindo noções como as de *imitação*, *proporção*, *decorum* e *maniera*. A segunda parte é uma aplicação dessas especulações ao formato do *convivium* ou *simposium*, ao estilo do *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione (a qual também apresenta aspectos platonizantes), composto por figuras como Michelangelo Buonarotti e Vittoria Colonna, cuja autenticidade tem sido alvo de intenso debate acadêmico⁷.

⁴ ALVES. *Introdução*, p. 25-26.

⁵ ALVES. *Introdução*, p. 26-27.

⁶ DESWARTE, Sylvie. *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*: Francisco de Holanda e a Teoria da Arte. Lisboa: Difel, 1992, p.90.

⁷ Para uma revisão bibliográfica deste debate e dos estudos holandeses, cf. FONSECA, Rafael. Francisco de Holanda: uma revisão historiográfica. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, [s.l.], v. 15, out. 2011, p.29-50.

Em *Da Pintura Antigua*, Francisco de Holanda concebe a pintura como uma “manifestação do pensamento em sua forma visível e contemplativa”, dotada de uma natureza metafísica, um reflexo do espírito. A pintura é uma atividade divina, exercida pelo próprio Deus o primeiro pintor, o qual o artista deve se esforçar por imitar. Pela prática pictórica, o artista se elevaria através dos círculos celestes até atingir Deus, mesclando-se com a fonte e origem de todas as coisas⁸. Holanda foi, ainda, o primeiro tratadista a utilizar o conceito platônico de *Idea* adaptado a um sistema teórico-artístico, dedicando seu décimo quinto capítulo na definição deste termo segundo sua teoria (embora o conceito permeie todo o trabalho), concebendo-o como:

[...] a mais altíssima cousa na pintura que se pode imaginar dos entendimentos, porque como é obra do entendimento e do spirito convem-lhe que seja muito conforme a si mesma, & como isto tever, ir-se ha alavantando cada vez mais e fazendo-se spirito e ir-se ha mizclar com a fonte exemplar das primeiras ideas, que he Deos⁹.

Panofsky, por outro lado, em seu importante *Idea*¹⁰, discute a assimilação desse conceito neoplatônico pela teoria artística, afirmando que uma influência platônica só seria vista na teoria da arte a partir do Maneirismo tardio, nos tratados de GianPaolo Lomazzo¹¹ (1590) e Federico Zuccaro¹²(1607). Consequentemente, somente no intervalo entre o final do século XVI e início do XVII e do Neoclassicismo, as *Ideas* de Platão seriam tratadas conscientemente, sendo posteriormente sucedidas pelo Idealismo na literatura artística. A este respeito, Deswarte-Rosa pontua:

Panofsky teria encontrado no livro I de *Da Pintura Antigua*, uma confirmação de sua hipótese, legado de Cassirer, sobre a existência de um tratado neoplatônico da pintura renascentista e, desta forma, preencher a inconveniente lacuna no sistema que estava desenvolvendo¹³.

Adicionalmente à sua visão mística da operação pictórica e da divindade inerente ao artista, a reverência à Antiguidade serve como outro eixo do tratado. Duas abordagens centrais em relação ao antigo são demonstradas por Francisco de Holanda: a valorização da Antiguidade como um arquétipo imutável e, simultaneamente, como fonte insuperável de toda arte, a qual o pintor deve sempre considerar em seu processo de execução artística. Desta noção, Sylvie Deswarte-Rosa cunhou os conceitos de *prisca pictura* e *antiqua novitas*. A concepção de *pintura antigua* ou *prisca pictura*, cuja origem latina denota algo “das origens” (aludindo a

⁸ HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, I, 2, p. 26-27.

⁹ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 15, p. 97.

¹⁰ PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 71 s.,

¹¹ Pintor e teórico maneirista italiano, seu principal tratado teórico, *Idea del tempio della pittura*, foi publicado em 1590.

¹² Pintor e arquiteto maneirista italiano. Publica, em 1607 seu tratado *l’Idea dé Pittori, Scultori et Architetti*.

¹³ DESWARTE. *Ideias e imagens*, p. 131.

ideia de *prisca theologia* de Ficino, a principal fonte neoplatônica de Holanda), designa assim a arte proveniente do reino divino, arquetípica, universal e transcendendo o tempo e o espaço, utilizando as obras de Michelangelo como um exemplo autêntico desta totalidade e atemporalidade.

O conceito de *antiqua novitas*, segundo Deswarte-Rosa, vem de sua análise atenta das obras antigas, tanto das obras de elevada qualidade quanto das mal executadas ou incompletas, buscando um princípio comum seguido pelos artistas da Antiguidade em suas obras que fosse garantidor de qualidade, afirmando que as obras antigas podem fornecer outros olhares e perspectivas para aqueles que as estudarem¹⁴. Deste modo, os conceitos se complementam ao considerar a Antiguidade como a suma referência para o artista, onde as *Ideas* divinas, por serem mais acessíveis aos *prisci pictores*, transpareciam mais plenamente em suas obras, transformando as obras antigas em um paradigma a ser acessado na operação artística. Do ponto de vista teórico, Francisco de Holanda se destaca por ser o primeiro autor renascentista ao unir, sistematicamente, a filosofia neoplatônica a uma teoria relativa à concepção artística, fenômeno pioneiro mesmo em relação à própria Itália, epicentro artístico e filosófico do Renascimento e maior expoente do neoplatonismo na época¹⁵.

O termo moderno “neoplatonismo” é utilizado para designar um conjunto de doutrinas filosóficas inspiradas na filosofia de Platão, surgindo como sistema de pensamento no século III d.C., na obra de Plotino (ca.204/5-270 d.C.). Caracteriza-se por uma concepção metafísica da realidade, segundo a qual o homem, possuidor de uma essência divina, tem a missão última de acessá-la, por meio de uma jornada espiritual, alcançando a união com Deus. A realidade é concebida como composta por camadas ou planos que separam o mundo visível dos sentidos e o mundo invisível espiritual ou inteligível do Uno, essência divina e Criador de todas as coisas, para a qual o homem deve se voltar para concluir sua evolução¹⁶.

Entre os pontos de divergência que o neoplatonismo possui em relação ao pensamento original de Platão está a postura em relação à arte. Para Platão, a arte (especialmente a pintura) seria uma mera imitação do mundo real, responsável por enganar o homem e desvia-lo de seu caminho rumo ao Mundo das Ideias¹⁷. Plotino, por outro lado, desenvolve seu pensamento

¹⁴ DESWARTE-ROSA, Sylvie. *Prisca pictura e antiqua novitas* Francisco de Holanda e a taxonomia das figuras antigas. *ARS*, São Paulo, v. 4, n. 7, 2006, p. 14-27.

¹⁵ DESWARTE. *Ideias e Imagens*, p. 90.

¹⁶ NETTO, João Paixão & MACHADO, Alda da Anunciação (Trads.). *Lexicon: dicionário teológico enciclopédico*. São Paulo: Edições Loyola, 2003, p. 523. REMES, Paulina. *Neoplatonism*. Stocksfield: Acumen, 2008, p.1-3.

¹⁷ PLATÃO. *A República*. Introdução, Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, X, 598a-d, p. 454-56.

considerando que a obra artística é a manifestação de um conceito ou *Idea* de beleza transcendental, possibilitando uma síntese entre o espírito humano e o belo ideal ou arquetípico, ligando a alma ao seu local de origem, o Mundo Inteligível, por meio da imagem como símbolo desta ideia ou conceito espiritual. Neste sentido, o artista em sua intuição, participa do mundo inteligível ao conceber uma *Idea*, utilizando a obra de arte como símbolo e expressão dessa mesma essência imaterial¹⁸.

Essa doutrina re-floresceu na filosofia do Renascimento durante as últimas décadas do século XV, fruto do resgate da cultura da Antiguidade e de uma recusa aos valores aristotélicos representados pela doutrina escolástica, predominante a partir do século XIII. Tal mudança, contudo, não significava um abandono do pensamento cristão medieval, mas sim uma tentativa de integra-lo com a doutrina platônica. “É justamente a Academia de Florença, que se considera a guardiã do verdadeiro legado de Platão, é a que mais longe vai nessa tentativa”¹⁹.

O momento chave para o desenvolvimento do neoplatonismo renascentista foi o estabelecimento, em 1463, de uma *villa* em Careggi como um local de estudo e tradução de textos filosóficos neoplatônicos, concedida por Cosimo de Medici a Marsílio Ficino, quem se debruçou não somente no estudo das obras de Platão e seus seguidores, mas também do *Corpus Hermeticum*²⁰ e textos atribuídos aos chamados Oráculos Caldeus, a Zoroastro e a Orfeu²¹. A esse respeito, é importante observar que os textos do *Corpus Hermeticum*, especialmente o *Pymander*, obtiveram enorme repercussão no século XVI²². Esse sincretismo, implementado

¹⁸ PANOFKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 33-34, 93; Esta noção é sintetizada em um exemplo dado por Plotino do escultor Fídias, cuja célebre estátua de Zeus foi feita sem qualquer referência a modelos do mundo sensível, mas sim segundo a *Idea* do artista de como a forma de Zeus seria caso se tornasse visível. Cf. PLOTINUS. *The six Enneads*. Translated by Stephen Mackenna and B. S. Page. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1977, V.8, p.240.

¹⁹ CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.5. Sobre as implicações do termo “academia”, ver adiante, 2.2.3.

²⁰ O conjunto de textos chamado *Hermetica*, é constituído por diversos fragmentos gregos compostos na região de Alexandria. Escritos durante diversos séculos, o conjunto engloba assuntos como a alquimia, a filosofia natural, a astrologia e a teurgia. Uma coleção destes textos, datados dos séculos II e III d.C. é chamada de *Corpus Hermeticum*. Este conjunto traz dezessete tratados unidos ao *Asclepius* e aos fragmentos de Estobeu, um compilador de textos gregos. A autoria destes escritos é atribuída à figura lendária de Hermes Trismegisto, “três vezes grande”, cujo nome é associado ao deus grego Hermes e ao deus Thoth egípcio, e que teria presenteado os egípcios com as leis, o conhecimento e a escrita. É interessante notar que o *Corpus Hermeticum* passou desconhecido durante o período medieval, tendo circulado apenas o texto latino do *Asclepius*. O conjunto de textos, embora em geral especulativo, não compõe um sistema harmônico de pensamento, possuindo diversas discordâncias entre os tratados. Cf. FAIVRE, Antoine. *Western Esotericism: A Concise History*. New York: State University Of New York Press, 2010, p. 25; COPENHAVER, Brian P (Ed.). *Hermetica: The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a new English translation, with notes and introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, *Introduction*.

²¹ Sobre a Academia Platônica de Florença, ver infra 2.2.2.

²² Sobre a influência da tradução do *Corpus Hermeticum* de Ficino, Cf. YATES, Frances Amelia. *Giordano Bruno e a tradição hermetica*. São Paulo: Cultrix, 1995, p.29: “Dele existem manuscritos em grande número, maior do que o de qualquer outra obra de Ficino. Foi impresso pela primeira vez em 1471, e teve dezesseis edições que alcançaram o fim do século XVI, sem contar aquelas em que aparece impresso com outras obras.”

pelo neoplatonismo renascentista, teve como fim estabelecer uma doutrina primordial que abrangeria todos estes sistemas de pensamento²³.

Ao considerar a difusão destas ideias na arte do século XV e primeiros anos do XVI, todavia, Anthony Blunt aponta que estes conceitos filosóficos encontraram pouca expressão, visto que a arte, ao contrário da filosofia, viu-se voltada à representação da natureza, buscando os modelos artísticos da Antiguidade como principal inspiração. O naturalismo predominante na pintura e na escultura renascentistas, seria uma tendência orientada pelo olhar racionalizado sobre o universo, utilizando da anatomia e da perspectiva como principais ferramentas de compreensão da realidade, fazendo com que a arte renascentista fosse incompatível com a espiritualidade da doutrina neoplatônica²⁴. Essa visão encontraria sua síntese nas ideias de Leon Battista Alberti, que via a arte como um meio de conhecimento da realidade, matematicamente interpretada através da perspectiva²⁵.

Todavia, é um equívoco encarar a arte renascentista sob a ótica exclusiva de uma secularização fundamentada no conhecimento científico. Mesmo Alberti reconhecia as limitações da imitação da natureza, defendendo a supressão de defeitos corporais na representação pictórica, ainda que utilizando de elementos oferecidos pela própria natureza²⁶. Além disso, a maior parte das manifestações artísticas eram de temática religiosa e foi, durante este período, que o neoplatonismo, a magia, o Hermetismo e a Cabala floresceram e se propagaram no seio da cultura italiana, impactando também a mentalidade religiosa da época.

Peter Burke chama a atenção para o interesse pelo oculto e enigmático que permeou a mentalidade deste período. Em uma passagem, Cristóforo Landino, um dos autores impregnados pelo neoplatonismo e componente do círculo de Ficino, afirma, relativamente à poesia, que mais aparenta narrar “alguma coisa muito humilde e ignóbil ou estar cantando uma pequena fábula para deliciar ouvidos ociosos, ela está ao mesmo tempo escrevendo de maneira quase secreta sobre o que existe de melhor, e é tirado das fontes dos deuses”. Textos da Antiguidade eram encarados como reservatórios de significados secretos que se localizavam abaixo de uma suposta camada de materialidade e futilidade, como os de Virgílio e Ovídio²⁷. A poesia e as artes visuais eram vistas como artes irmãs e, considerando esta relação de afinidade,

²³ WALKER, Daniel Pickering. *Spiritual and Demonic Magic: from Ficino to Campanella*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000; YATES, Frances Amelia. *The Occult Philosophy in the Elizabethan age*. London and New York: Routledge, 2001, p. 19.

²⁴ BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 11.

²⁵ ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. 3.ed. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2014. 159 p.

²⁶ ALBERTI, *Da Pintura*, II, p. 113-114; III, p. 132-33. Cf. ainda o capítulo seguinte.

²⁷ BURKE, Peter. *O Renascimento italiano: cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 2010, p. 196-199; GARIN, Eugenio. *O Zodíaco da vida: A polêmica sobre astrologia do século XIV ao século XVI*. Tradução de Isabel Teresa Santos e Hossein Seddighzadeh Shooja. Lisboa: Editorial Estampa, 1987, p. 75-101.

explorada intensamente no Renascimento, é plausível constatar que as visões lançadas sobre os textos antigos também eram direcionadas às artes representativas²⁸.

Se por um lado, uma assimilação de ideias neoplatônicas nas obras de arte do século XV ainda é objeto de discussão na historiografia da arte, é mais aceito, por outro, que estas ideias influenciaram a arte e suas especulações no decorrer do século XVI. Giulio Carlo Argan observa que um desdobramento da doutrina neoplatônica na arte viria durante o Maneirismo, movimento artístico marcado por uma revolta contra as rígidas normas e preceitos teórico-formais presentes na concepção artística do século XV e primeiros anos do XVI, estimulado por Michelangelo Buonarroti (1475-1564), cuja arte contribuiu para a concepção de superioridade do gênio artístico sobre a rigorosa representação da realidade segundo uma perspectiva essencialmente neoplatônica²⁹.

No maneirismo, a teoria e a prática artísticas deixam de se preocupar em representar fielmente o mundo sensível e passam a produzir segundo a *Idea* e o intelecto do próprio artista, os quais assumem o papel central na arte, favorecendo o desenvolvimento de uma teoria artística neoplatônica³⁰. Espalhado por toda a Europa do século XVI a partir, aproximadamente, de 1530 e dinamizado em cidades como Praga, Fontainebleau, Toledo, Sevilha e Lisboa, o maneirismo encontrou grande repercussão na cultura portuguesa de toda a segunda metade dos Quinhentos, com significativos prolongamentos ao longo de grande parte do século seguinte³¹. Em Portugal, a recepção gradual da arte italiana, sob a égide do maneirismo, ocorre durante o processo de italianização da cultura portuguesa, por volta da terceira década do século XVI, ambiente no qual Francisco de Holanda se situa e participa ativamente. A este respeito, contudo, Vitor Serrão nota que “só em meados de Quinhentos se impõe, enfim, liberto de resquícios goticistas, o figurino artístico de Itália, então sob a expressão internacional do maneirismo”³².

Deste modo, Francisco de Holanda se insere em um cruzamento de ideais filosóficos e artísticos, união da qual sua obra é testemunha. Em seu pioneirismo ao aliar a filosofia e a arte – nomeadamente, a filosofia neoplatônica e as tendências estéticas propagadas pelo maneirismo – em uma estrutura coerente, se dá a importância de sua teoria artística para a história da arte e da cultura europeia do século XVI. Sua figura, contudo, permaneceu obscurecida pela

²⁸ Cf. o fundamental artigo de LEE, Rensselaer W. Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting. *The Art Bulletin*, v. 22, n. 4, p. 197-269, 1940. MARCEL, Raymond. Marsile Ficin. Paris: Société d'Édition, Les Belles Lettres, 1958.

²⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anti-clássico: o renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 312-313.

³⁰ PANOFKY. *Idea*, p. 97.

³¹ SERRÃO, Vitor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500 - 1620)*. Lisboa: Presença, 2002, 168-9.

³² CAETANO. Ao modo de Itália, p. 91-92; SERRÃO. *História da Arte em Portugal*, p. 167.

historiografia por um grande período de tempo, sendo abordada somente como uma fonte sobre a personalidade de Michelangelo. Assim, este estudo busca contribuir para o estudo da obra de holandiana, especialmente no que tange às suas relações com a filosofia neoplatônica, visando compreender como estes princípios foram interpretados por Holanda, sua relação com as ideias estéticas de seu tempo e como sua produção foi recebida pela cultura portuguesa.

Tendo em mente este objetivo, o presente trabalho se insere na interface entre a história da arte e a história da filosofia, aproximando-se, especificamente, do estudo das correntes esotéricas ocidentais. Entende-se por “corrente esotérica”, segundo Antoine Faivre, uma “forma de pensamento”, composta por um conjunto de características conceituais específicas, cujas combinações compõem diversas correntes filosóficas com aspectos comuns, entre as quais se situa o neoplatonismo renascentista. Esta definição se fundamenta segundo o agrupamento de quatro conceitos gerais (constituindo características decisivas entre os movimentos esotéricos) e duas específicas (características não necessariamente presentes em todas as correntes)³³.

O primeiro, corresponde à ideia de correspondência universal. Relações não causais que existem em todos os níveis de realidade do universo, “[...] Um tipo de teatro de espelhos habitado e animado por forças invisíveis”³⁴. As relações entre os diversos planos da realidade possuem ligações onde aquilo que se encontra em um nível ontológico inferior corresponde àquilo correspondente a si que habita um plano superior e vice e versa, formando um universo feito por camadas ou planos diferentes de realidade, indo do mais sutil e próximo ao Criador, ao mais denso e terreno. A segunda concepção, é a ideia de uma natureza viva, segundo a qual todo o cosmo é composto por forças ocultas e ativas, um organismo vivo em contato com a divindade e o ser humano³⁵.

O terceiro aspecto é a presença importante de um mediador e da imaginação. Rituais e símbolos, carregados de diversos significados, ou espíritos, são utilizados como intermediários. São responsáveis por viabilizar o contato entre diferentes realidades, por meio da imaginação “ativa” ou “mágica” (faculdade presente, mas frequentemente adormecida na mente humana) que, empregada nestes mediadores, os transforma em fonte de conhecimento (*gnosis*) e capazes de operar mudanças na realidade. Por último, está o processo de transmutação, o qual consiste na transformação de uma natureza em outra, como a reformulação da própria pessoa por meio de um “segundo nascimento”, como presente em diversos textos alquímicos.

³³ FAIVRE. *Western Esotericism*, p. 8.

³⁴ FAIVRE. *Western Esotericism*, p. 12. [...] a sort of theater of mirrors inhabited and animated by invisible forces (tradução do autor)

³⁵ FAIVRE. *Western Esotericism*, p. 12.

Entre os aspectos secundários, estão a concordância, assentada na definição de um parâmetro ao qual determinado texto se encaixa, de modo a pertencer a uma doutrina específica, vista como uma verdade comum por trás de textos variados. Há, ainda, a característica de transmissão, especialmente presente em ordens iniciáticas, como a transmissão entre mestre e discípulo e de iniciador a iniciante³⁶. Um exemplo desses dois elementos pode ser encontrado na *prisca theologia* ficiniana. Estas características em comum não são, todavia, de uma natureza fixa, servindo mais como receptáculos sob os quais diversas mentalidades podem ser inseridas, fornecendo conteúdos próprios e originais³⁷, como no caso de Francisco de Holanda, quem as interpreta segundo preocupações estéticas. Desta maneira, a proposta deste trabalho visa analisar estes traços filosóficos comuns a diversas obras do período em relação ao principal objeto de estudo, a obra teórica e artística de Holanda, a fim de compreender seu conteúdo à luz da tradição neoplatônica.

Fundamentada nestas bases conceituais, a abordagem adotada encara Francisco de Holanda sob dois pontos aspectos centrais e complementares: como um autor neoplatônico e como um artista, permeado pelas intensas transformações culturais ocorridas entre os séculos XV e XVI. Como neoplatônico, Holanda se insere entre os autores que assimilaram e interpretaram aspectos do pensamento de Platão e de seus exegetas; como artista, dentro da uma tendência artística orientada na recuperação e reinterpretação da cultura da Antiguidade, assim como na valorização da imaginação e da autonomia criativa do artista, aspectos comuns ao movimento maneirista - originado por volta da segunda década do *Cinquecento* na Itália e introduzido em Portugal por volta da terceira década -, que também interpretaria princípios neoplatônicos segundo preocupações artísticas. Considerando que a arte e a filosofia são campos formadores (e formados) pela cultura, tomada, segundo Peter Burke, como o conjunto de “[...] atitudes e valores essenciais e suas expressões ou manifestações em textos, artefatos e apresentações dramáticas” [...]“o domínio do imaginário e do simbólico”³⁸, essa investigação visa contribuir, em sentido amplo, para uma melhor compreensão da dinâmica cultural do século XVI, especialmente com respeito à troca de elementos conceituais entre a arte e a filosofia, assim como a reverberação deste ponto de contato no meio social do artista.

Para o estudo dos elementos artísticos da obra holandiana, as obras de Erwin Panofsky e Ernst Gombrich serão utilizadas como suporte metodológico e conceitual para a análise do impacto da filosofia neoplatônica na teoria da arte maneirista, assim como na obra artística e

³⁶ FAIVRE. *Western Esotericism*, p. 12.

³⁷ FAIVRE. *Western Esotericism*, p. 14.

³⁸ BURKE. *O Renascimento italiano*, p. 10-11.

escrita de Francisco de Holanda, investigação que ocupará uma posição de grande importância nas duas últimas partes deste estudo. O conceito de *Idea* e o método iconológico, propostos por Erwin Panofsky servirão, respectivamente, como ferramentas conceitual e metodológica para o exame da produção teórica e pictórica do artista português³⁹. A iconologia (ou iconografia) tem sido alvo de críticas, entre as quais, por supostamente desconsiderar a sensibilidade artística e promover um certo “fechamento” da obra de arte⁴⁰. Adicionalmente, é preciso observar que um mesmo texto pode ser ilustrado de infinitas maneiras e, assim, oferecendo uma grande variedade de possíveis correspondências entre uma obra textual e a imagem, restando a constante impossibilidade de sujeitar a imagem como mera ilustração de um texto⁴¹.

Partindo dessas considerações, a metodologia utilizada neste trabalho não pretende revelar uma “verdade absoluta”, ou um “fechamento” de determinada obra, mas contribuir para a compreensão das relações que Francisco de Holanda e a arte do século XVI guardam para com as ideias neoplatônicas do século XV, e como esses campos são expressos pelas manifestações artísticas, partindo da ideia de que uma produção plástica possa comportar diversos níveis de significados. Neste sentido, é pertinente lembrar a expressão de Donald F. Mackenzie, de que “novos leitores produzem novas obras”⁴², noção que se aplica tanto ao trato sobre as fontes escritas e imagéticas aqui estudadas, quanto à esta própria dissertação, ambas permanecendo “obras abertas”⁴³. A obra, assim, sempre apresentará uma “rasgadura”⁴⁴, uma fonte inesgotável de novos significados historicamente condicionados à cultura em que a obra e o observador se situam. Por outro lado, pela interação entre os elementos formais e os contextuais, inerente à operação iconológica, a obra de arte torna-se capaz de produzir novas formas de expressão e sentidos. Conforme pontua Gombrich, “Longe de destruir as obras de arte do passado, essas tentativas de estabelecer seus significados concretos somente nos ajudam a recriar seus significados estéticos”⁴⁵. Assim, uma investigação sobre os possíveis significados das obras do passado podem produzir novas perspectivas sobre as obras, atualizar seus valores

³⁹ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 47-54.

⁴⁰ Sobre os limites da iconologia, ver Introdução em Gombrich. *Symbolic Images*, p. 1-25; DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem: Questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 113-173.

⁴¹ GOMBRICH. *Symbolic Images*, p. 3.

⁴² MCKENZIE, Donald F.. *Bibliography and Sociology of Texts*. Cambridge: Cambridge University press, 1999, p. 29.

⁴³ ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN. *Diante da Imagem*, p. 185-297.

⁴⁵ GOMBRICH. *Symbolic Images*, p. 39. Far from destroying the works of art of the past, these attempts to establish their concrete significance only help us to re-create their aesthetic meaning. (tradução do autor)

culturais e contribuir para a compreensão das diversas tendências culturais que permeavam as manifestações artísticas e seus criadores dentro de um certo contexto histórico.

Tendo isso em mente, essa pesquisa pretende sondar os elementos comuns entre a obra de Francisco de Holanda e a literatura neoplatônica (sobretudo italiana) em circulação no século XVI, a fim de compreender de que modo sua teoria e *práxis* artística interpretaram esses elementos, não almejando, assim, identificar um suposto “significado intrínseco” de sua obra, tão multifacetada quanto os olhares que podem ser lançados sobre a mesma, mas almejando produzir novas perspectivas e conhecimentos sobre as interfaces entre a filosofia presente nas fontes escritas e as obras de arte do período. Neste sentido, o estudo desenvolvido por Erwin Panofsky em seu *Idea* auxiliará a entender o processo de assimilação de elementos neoplatônicos pela teoria da arte elaborada por Francisco de Holanda. Adicionalmente, as tradições simbólicas formuladas por Ernst Gombrich, serão úteis para elucidar as diferentes concepções de imagem existentes no Renascimento e, conseqüentemente, na obra holandiana, chamando atenção para suas relações com as tradições artístico-filosóficas do seu tempo⁴⁶.

Finalmente, o trabalho foi estruturado em três partes: a primeira se ocupa do movimento neoplatônico renascentista e suas principais características conceituais, visto como uma das correntes esotéricas do Renascimento, fruto do processo de recuperação da filosofia pagã, fundamento do pensamento artístico de Francisco de Holanda e peça fundamental para a compreensão de sua obra teórica e artística. O neoplatonismo renascentista foi caracterizado pelo esforço de integrar formulações de autores neoplatônicos antigos e medievais com o dogma cristão, especialmente patrístico. Deste modo, para melhor compreender o pensamento neoplatônico renascentista, torna-se necessária uma análise diacrônica desde a elaboração inicial por Plotino, até o sincretismo empreendido por Marsílio Ficino, destacando os principais representantes desta corrente filosófica e suas contribuições. Contudo, o capítulo não pretende servir como um estudo exaustivo do neoplatonismo, cujo empreendimento exigiria incontáveis volumes, mas tão somente lançar as bases que serão utilizadas nos capítulos seguintes, com a ambição de compreender como o pensamento neoplatônico fora convertido em uma teoria artística na obra de Francisco de Holanda e quais de seus aspectos foram utilizados pelo teórico lusitano.

O segundo capítulo delineará o contexto filosófico-artístico em Portugal e na Itália, na primeira metade do século XVI, ambiente que permeou a formação artística e teórica de

⁴⁶ GOMBRICH. *Symbolic Images*, p. 13-15, 123-195. Gombrich identifica duas principais tradições de simbolização imagética: uma aristotélica e outra neoplatônica. Esta segunda é de capital importância para o presente estudo.

Francisco de Holanda. Inicialmente, será discutida a presença do neoplatonismo em Portugal e o processo de italianização da arte lusitana, bem como suas relações com os ambientes nos quais Francisco de Holanda se formou como artista e teórico. A seguir, a obra de Holanda será enquadrada entre as especulações teóricas sobre arte ocorridas entre os séculos XIV e XVI, identificando o tratado *Da Pintura Antigua* como a primeira sistematização de uma tendência iniciada nas primeiras décadas do *Cinquecento*. Se fez necessário um breve recuo à gênese da teoria da arte renascentista, mapeando suas transformações conceituais até o século XVI, quando o saber neoplatônico em circulação penetrou nas ideias estéticas da primeira metade do século, posicionando a obra holandiana neste desenvolvimento

O terceiro e último capítulo lida especificamente com a obra de Francisco de Holanda, servindo como uma síntese dos temas abordados nos capítulos anteriores, cujo objetivo é analisar sua produção em relação às tradições artística e neoplatônica do século XVI. Do ponto de vista teórico, os principais conceitos elaborados pelo teórico e artista português são estudados em relação aos textos de teor esotérico em difusão, os quais podem ter agido como fontes diretas ou indiretas em seu sistema de pensamento. Adicionalmente, investigou-se a presença da literatura neoplatônica em sua obra pictórica, vinculando-a às ideias expostas em sua obra escrita, ambas revestidas por essas concepções filosófico-religiosas. Finalmente, o último tópico se ocupará do impacto que as ideias de Holanda tiveram na cultura portuguesa do século XVI e as vicissitudes que enfrentara em seus últimos anos, estudados em paralelo com a transformação cultural operada pelo Concílio de Trento.

2 O NEOPLATONISMO RENASCENTISTA

O movimento promovido pelos estudiosos renascentistas foi fruto de um amálgama entre diversas tendências filosófico-religiosas. Entre estas, encontram-se: a antiga sabedoria pagã, representada principalmente por Platão e seus descendentes filosóficos; o estoicismo; o pitagorismo; textos atribuídos aos oráculos caldeus; obras alegadamente escritas pela figura mítica de Hermes Trismegisto e os hinos órficos, prontamente unificados à teologia cristã. Com esse processo em vista, para se compreender como a doutrina neoplatônica fora concebida por Francisco de Holanda, se faz necessário, primeiramente, elucidar seus principais representantes e conceitos, partindo do pensamento de Plotino no terceiro século d.C. até a obra de Marsílio Ficino, maior expoente dessa corrente de pensamento no período renascentista. O desenvolvimento do neoplatonismo no curso dos séculos constituiu um aspecto decisivo na visão que Holanda e seus contemporâneos lançavam sobre a literatura neoplatônica e, conseqüentemente, no modo como absorveram e interpretavam esta corrente.

2.1 Antecedentes

2.1.1 Antiguidade: primeiras elaborações

O neoplatonismo, considerado a última expressão do saber pagão da Antiguidade, formou-se como uma síntese de diversas correntes de pensamento que floresceram durante a primeira fase do período helenístico, dos elementos da filosofia greco-judaica ao neopitagorismo e o médio-platonismo⁴⁷, um intermediário entre o pensamento platônico

⁴⁷ O médio-platonismo (também chamado de platonismo eclético) foi um conjunto de interpretações da filosofia de Platão durante os primeiros séculos da era imperial, do século I a.C. ao II d.C., surgido após a morte do filósofo Antíoco de Ascalão (ca. 130 – ca. 68 a. C.) no século I a.C., prolongando-se até o século III d.C. Consistiu em um esforço por harmonizar as ideias platônicas com as peripatéticas e estoicas sob um plano de fundo místico essencialmente pitagórico, inclinando-se a temáticas teológicas. Seus principais representantes são Eudoro de Alexandria, Plutarco de Alexandria, Téon de Esmirna, Albino, Nigrino, Nicostrato, Ático, Celso, Máximo de Tiro e Severo. Cf. FERRATER-MORA, José. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 33. A distinção entre o neoplatonismo e o médio-platonismo é contestada por FREDE, Michael: *Essays in Ancient Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1987, p. 1040-1041. Afirmando que a distinção se fundamenta mais por vícios historiográficos do que pelos fatos e consciências dos filósofos antigos. Defende ainda a utilização do termo “acadêmicos” aos filósofos pertencentes a escola fundada por Platão até o ano 86 a. C., quando fora

original e as reinterpretações neoplatônicas. “Assim, se de um lado o neoplatonismo integra a tendência sincretista geral da época, de outro pretende apresentar-se - em especial com Plotino - como uma tentativa de preservar a pureza da tradição helênica de contaminações estrangeiras”. Esta tensão resultou da uma profunda inquietação religiosa ocorrida na Antiguidade Tardia, cujos anseios levaram a um interesse pelo misticismo de matriz oriental⁴⁸.

A filosofia neoplatônica foi sistematicamente formulada por Plotino (204/5 d.C.-270 d.C.) por volta do ano 245 d.C., ao mudar-se da cidade egípcia de Alexandria para Roma, onde passou a lecionar sua doutrina. Seu sistema, exposto em suas *Enéadas*, obra que Plotino teria transmitido oralmente na forma de lições a seu discípulo Porfírio (ca. 233/4-305 d.C.), é caracterizada por uma concepção metafísica da realidade. O universo é estruturado por níveis ou camadas ontológicas que dividem o mundo visível dos sentidos e o mundo invisível (ou inteligível) do espírito. O mundo físico é o produto da ação de três hipóstases ou desdobramentos metafísicos e inteligíveis, hierarquicamente ordenados respectivamente do superior e mais simples ao inferior e mais composto: o Uno, o Intelecto e a Alma⁴⁹.

O primeiro princípio, denominado por Plotino de Uno ou Bem é a causa primeira, identificado posteriormente pelos exegetas cristãos com Deus. É a essência transcendente ao próprio Ser, de cuja unidade primordial todas as coisas irradiam e são criadas, possuindo uma natureza imperfeita e compósita em relação à simplicidade absoluta da unidade primordial. O Uno, enquanto suprema hipóstase, permanece inefável a todos os níveis que vem abaixo de si, os quais o contemplam e, sucessivamente, formam-se a si mesmos a partir dessa contemplação do nível metafísico imediatamente superior, como um jogo de reflexos entre espelhos. Para Plotino, o que é criado jamais supera seu criador, pois sempre é deficiente em relação a ele, embora ambos compartilhem uma natureza semelhante⁵⁰.

Emergindo como imagem do Uno, o *Nous* ou Intelecto, é o segundo nível metafísico mais elevado e emana diretamente da essência suprema, o qual contempla e brilha alicerçado em sua origem assim como a luz que emerge do sol. Também conhecido como Mente, é o reino e sede de todos os conceitos e leis que regem o universo criado, as *Ideas* platônicas ou as *Formas* primordiais das quais toda a criação é uma imagem imperfeita. Esta hipóstase é o próprio Intelecto divino, a síntese dos pensamentos de todo o cosmo, contendo princípios como

dissolvida, e designar simplesmente como “platônicos”, aos exegetas do pensamento de Platão posteriores a Antíoco.

⁴⁸ NETTO, João Paixão; MACHADO, Alda da Anunciação (Trads.). *Lexicon*: dicionário teológico enciclopédico. São Paulo: Edições Loyola, 2003, p. 523-524.

⁴⁹ PLOTINUS, *The six Enneads*, I, 6.9, p.26; V, 1, p.213.

⁵⁰ PLOTINUS. *The six Enneads*, VI, 9, 3-5, p.354-7.

o de espécie e outros construtos inteligíveis⁵¹. A multiplicidade do Intelecto, que se origina da unidade do Uno, é comparável a uma fonte de água que dá origem a um rio. A fonte consiste em algo diferente da água corrente, embora permaneça interligada à água transbordante⁵². Deste modo, o Intelecto permanece como reflexo do Uno, primeiramente pelo fato de que tudo o que é criado carrega uma semelhança com seu criador, da mesma forma que “os raios do sol revelam sua aparência”. Em segundo lugar, o Uno cria o princípio Intelectual como resultado de seu ato de autocontemplação, onde a visão de si mesmo torna-se o próprio Intelecto⁵³.

Da esfera intelectual emerge a terceira hipóstase, a Alma ou Alma do Todo, o mediador entre o mundo material e o Intelecto, agindo como o instrumento com o qual a Mente divina projeta suas *Ideas* na Matéria, projetando sobre a matéria os reflexos das *Ideas* do Intelecto. Enquanto reflexo da Mente, a Alma recebe desta os influxos sutis das *Ideas* ou *Formas* arquetípicas, cujas imagens recebem o nome de princípios racionais ou seminais. É segundo esses modelos que a Alma molda a massa informe da matéria, de modo que todas as formas sensíveis sejam semelhantes (embora imperfeitas) em relação aos princípios seminais, e estes, por sua vez, imperfeitos em relação às *Ideas* residentes no Intelecto divino. Ligando a Matéria à Mente, a Alma é capaz tanto de contemplar as *Ideas* quanto de ligar-se ao mundo físico. Tem a função de estruturar, unir, organizar e vivificar todo o cosmo, produzindo a totalidade de seus corpos e unificando o universo em um só ser vivo, cujas partes se interconectam e formam um todo harmonioso. Apesar de ser uma entidade eterna, tem sua influencia limitada ao plano temporal⁵⁴.

Plotino concebe a Alma como plano indivisível, contudo, a esfera possui duas “regiões” ou ou faculdades⁵⁵: a superior tem contato direto com o reino da Mente e participa da totalidade das *Ideas*, sendo uma imagem do Intelecto, a alma enquanto essência; sua região inferior consiste nas porções divididas e individualizadas da alma, derivadas da essência, que dão origem aos corpos físicos que compõem todo o universo visível, a qual Plotino identifica como a Natureza. “A entidade, portanto, descrita como ‘consistindo de uma alma não dividida e de uma alma dividida nos corpos’ contém uma alma que está, simultaneamente, acima e abaixo,

⁵¹ PLOTINUS. *The six Enneads*, V.9.5, p.248; V.1.10, p.213.

⁵² REMES. *Neoplatonism*, p.53.

⁵³ PLOTINUS. *The six Enneads*, V.1.7, p.211.

⁵⁴ PLOTINUS. *The six Enneads*, V.1.6, p.211; REMES. *Neoplatonism*, p.79.

⁵⁵ Contudo, as divisões da Alma ou Alma do Todo não são as mesmas em toda a obra de Plotino. Sobre a problemática acerca da demarcação dos níveis da alma cf. BLUMENTHAL, H. J.. *Soul and Intellect: Studies in Plotinus and Later Neoplatonism*. Aldershot/ Brookfield: Variorum, 1993, III, p. 55-63.

ligada ao Supremo e, todavia, atingindo esta esfera [dos sentidos], como um raio de um centro”⁵⁶.

Por outro lado, mesmo as almas individuais permanecem juntas à fonte assim como a luz, que ilumina uma infinidade de objetos ao incidir sobre a terra, permanece uma única substância em sua essência⁵⁷. Todas as *Formas* ideais presentes no Intelecto são refletidas na parte superior da alma, que transmite as imagens dessas formas e as manifestam em sua parte inferior, cuja função é moldar a matéria segundo estes modelos. Este processo de reflexão dos influxos superiores na Alma do Todo produz correspondências entre os incontáveis componentes do universo, de modo que cada entidade individual é ligada a uma essência pela semelhança desta com a qual é feita, o conceito divino ou *Idea* que a Alma contemplou, absorveu e transmitiu no ato de cada criação material. Neste sentido, a Alma é a intermediadora e a unificadora de todo o cosmo, através da qual as influências criativas do Uno, formuladas como essências ou *Ideas* na Mente, chegam na esfera da Matéria, o último nível da hierarquia ontológica de Plotino⁵⁸.

O plano sensível é o último grau de emanção. Situa-se no ponto mais longínquo em relação à da fonte, o Uno, e apresenta a maior parte das deficiências em comparação ao Criador, bem como o completo desdobramento formal do ser, a manifestação concreta das *Ideas* criadas no Intelecto e transmitidas pela Alma. Informe e sem medida, sem as *Formas* provenientes do reino da Mente, a Matéria seria incapaz de adquirir beleza e harmonia, visto que não possui o poder de gerar qualquer forma por si mesma, apesar de ser apta a receber todos os reflexos das *Ideas*. Por intermédio da Alma do Todo, as *Ideas* concedem à matéria sua estrutura e organização. Todavia, os princípios racionais residentes na Alma e projetados sobre a matéria se diferenciam das *Formas* do Intelecto do mesmo modo que uma imagem em um espelho se diferencia do objeto real, pois habitam o plano material, distinto da realidade inteligível. Deste modo, o mundo material funciona como um espelho, apto a receber os reflexos inteligíveis a serem manifestos sem, contudo, adicionar qualquer qualidade às imagens projetadas pela Alma, pois é incapaz de refletir toda a perfeição das formas ideais devido à sua natureza imperfeita⁵⁹.

A matéria, portanto, gerada a partir do ato de autocontemplação da Alma, é a razão de sua queda e a fonte de todos os males, os quais Plotino considera como resultados dos desvios

⁵⁶ PLOTINUS. *The six Enneads*, IV.1.1, p.139. The entity, therefore, described as ‘consisting of the undivided soul and of the soul divided among bodies,’ contains a soul which is at once above and below, attached to the Supreme and yet reaching down to this sphere, like a radius from a centre. (tradução do autor)

⁵⁷ PLOTINUS. *The six Enneads*, IV.3.4, p.144.

⁵⁸ PLOTINUS. *The six Enneads*, IV.3.11, p.148.

⁵⁹ PLOTINUS. *The six Enneads*, I.8.10, p.32. Sobre a recepção das Ideias na matéria, cf. PLOTINUS. *The six Enneads*, I.6.2, p.22.

e da incapacidade da matéria em refletir plenamente os influxos metafísicos das hipóstases superiores, retendo as potencialidades da Alma e enfraquecendo-a⁶⁰, ainda que somente em suas regiões inferiores, nomeadamente, a Natureza. Consequentemente, todos os males que afligem a alma humana teriam sua origem na natureza imperfeita da Matéria. O ser humano é formado pelas mesmas camadas ontológicas que o universo, sendo encarado como um *microcosmo* fundido ao *macrocosmo*. Por consequência, os seres humanos possuem duas naturezas distintas e coexistentes: uma natural ou física; outra intelectual e divina, superior ao reino da Natureza. Por um lado, os seres humanos são seres materiais, sujeitos aos movimentos de crescimento e declínio do mundo compósito; por outro, são capazes de conceitualizar, perceber e refletir sobre a natureza externa, interna e seu lugar no mundo. Portanto, mesmo a alma humana, apreendida pela matéria, não é completamente inundada por esta, possuindo uma parte (ainda que adormecida) remanescente ligada à esfera Inteligível⁶¹. Despertando sua natureza divina, o indivíduo pode ascender ao reino das *Ideas* imutáveis e contemplar diretamente a Deus, tornando-se uno com Ele. Assim, da mesma maneira que a Alma do Todo possui sua parte superior ligada à esfera do Intelecto divino, a alma humana também preserva sua região superior ligada a este mesmo plano, enraizada no reino supraceleste⁶².

Para Plotino, a queda da alma se deu como consequência de seu desejo pela individualização. O esforço por se individualizar fez com que as almas fossem separadas da união íntima com o plano do Intelecto, decaíssem e experimentassem a existência corpórea como seres humanos individuais, embora a origem de todas as almas humanas seja o reino do Inteligível, olhando diretamente para o Uno, ao qual uma parcela da alma humana permanece em estado adormecido⁶³. Caso a parte ligada aos sentidos obtenha maior controle sobre a alma, o contato com a matéria pode ofuscar a luz da região superior da alma, ligada ao Inteligível. Torna-se necessário, então, exercitar as faculdades superiores da alma para que esta desperte sua natureza divina⁶⁴. O ser humano tem a missão última de despertar e acessar esta essência divina, presente em si mesmo, por meio de uma jornada espiritual, cujo fim é a união mística com Deus. Este retorno é iniciado com o desejo humano de despertar e aperfeiçoar seus níveis mais elevados de existência. Este aperfeiçoamento ocorre quando o indivíduo se esforça por ser semelhante a Deus, imitando, no mundo físico as qualidades inerentes às esferas superiores,

⁶⁰ PLOTINUS. *The six Enneads*, I.8.11, p.33.

⁶¹ PLOTINUS. *The six Enneads*, 1977, IV.9.8, p.204.

⁶² PLOTINUS. *The six Enneads*, IV.3.11, p.148.

⁶³ PLOTINUS. *The six Enneads*, V.1.1, p. 208.

⁶⁴ PLOTINUS. *The six Enneads*, 1977, IV.9.8, p.204.

como a prática da bondade, da inteligência e da sabedoria. Deste modo a alma se afasta dos impulsos inferiores do corpo e se aproxima do nível supraceleste do Uno, o Bem essencial⁶⁵.

Ascender, portanto, exige que o sujeito se torne o mais semelhante possível ao Criador, - do mesmo modo as hipóstases são criadas, formando-se a partir da contemplação de suas fontes - tornando-se assim um *microcosmo*, sujeito às mesmas leis e habitáculo das mesmas potencialidades que o universo. O pensamento de Plotino serviu de fundamento aos neoplatônicos posteriores. Porfírio (ca.234 - ca.304/309), seu principal discípulo e compilador de seus ensinamentos em forma de tratado, deu continuidade à sua escola filosófica dentro de suas principais linhas gerais. Em seguida, o neoplatonismo se difundiu para a Síria, Ásia Menor, Alexandria e Atenas. No decorrer destes séculos, coexistiu com o Cristianismo, a religião oficial do Império Romano a partir de Constantino, quem governou entre 306-337 d.C.⁶⁶.

Como resultado de sua difusão, Jâmblico (245-325 d.C.), pensador sírio contemporâneo de Porfírio, inseriu ideias originais no sistema de Plotino. Entre essas, está a noção de um “segundo Uno”, o “primeiro deus e rei”, que emana do Uno inefável e se situa entre ele e o Intelecto⁶⁷, além da inserção de divindades como heróis, *daemones*, anjos e deuses em todos os níveis de *processão*, o caminho de criação derivado do Uno que culmina no mundo físico. Jâmblico distancia-se de Plotino na posição que concede ao ser humano: para ele, a divindade não é algo inerente à natureza humana, ao contrário da concepção de plotiniana de que o divino é uma qualidade oculta que reside no próprio indivíduo. Rejeita, portanto, a ideia de uma parcela da alma não-caída e participante do Intelecto de Deus, criando uma fenda entre a mente humana e o Inteligível⁶⁸.

As entidades divinas ocupam um nível superior e separado do ser humano, mas podem ser alcançadas pela prática teúrgica. Pauliina Remes, a este respeito, pontua que “o lugar ao qual Plotino vincula intelecto individual não-descido, é habitado por neoplatônicos posteriores – da posição central ocupada pela vertente neoplatônica mais inclinada ao que é espiritual, para, a partir de Jâmblico – por deuses separados e superiores aos seres humanos.”⁶⁹. Para Jâmblico, a razão humana e o processo de inteligência são insuficientes para divinizar o ser

⁶⁵ PLOTINUS. *The six Enneads*, I.2.1, p. 6; I.2.7, p. 10; I.6.9, p.26; III.8.6, p. 129; IV. 3.11 p.148; V.1.7, p.211.

⁶⁶ REMES. *Neoplatonism*, p.01.

⁶⁷ IAMBlichus. *De mysteriis*. Translated with an Introduction and Notes by Emma C. Clarke, John M. Dillon and Jackson P. Hershbell. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003, VIII.2, p. 307. Todavia, na nota 401, presente na mesma página, cogita-se que a segunda entidade, identificada como segundo um Uno, possa ser a mônada ou essência do Intelecto divino.

⁶⁸ REMES. *Neoplatonism*, p.171

⁶⁹ REMES. *Neoplatonism*, p.171: the place that Plotinus attaches to undescended yet individual intellect is inhabited for the later Neoplatonists – from the central figure of the more spiritually inclined branch of Neoplatonism, Iamblichus, onwards – by gods separate and higher than human beings. (tradução do autor)

humano. Este objetivo só pode ser concretizado pela *teurgia*, processo de preparação da alma do praticante para receber a divindade, prática que seria capaz de prover a união da alma humana com o divino. Esta união se efetuará por meio da descida da divindade, e não pela ascensão da alma humana, que para Jâmblico é inferior, tornando-se superior apenas ao se banhar na luz divina dos seres superiores⁷⁰.

O funcionamento da teurgia se assenta sobre dois pressupostos: os deuses iluminam a matéria e são imaterialmente presentes nas coisas materiais, por meio de vestígios ou sinais imanentes ao plano físico; há uma ligação entre os deuses e as vidas que produzem, ou seja, entre as causas e seus efeitos⁷¹. Logo, esta prática visa a invocação destes deuses mediante práticas religiosas e ritualísticas, que se fundamentam nestes pressupostos. Entretanto, estes deuses não são forçados a descerem ao mundo sensível, visto que não podem ser controlados por seres que ocupam uma posição inferior na hierarquia metafísica, tal como afirmava Plotino. As entidades podem conceder benefícios àqueles que os procuram, mas de modo algum são obrigadas a fazê-lo e podem prontamente negar qualquer contato com o praticante. A descida desses seres é condicionada pelo estado da alma do invocante, a qual deve ser preparada e purificada para tornar-se um recipiente adequado para a entrada da entidade e suas potências. A teurgia, em síntese, é o único modo capaz de provocar a união do praticante com os deuses e depende da iniciação do praticante, que se torna puro e semelhante à divindade invocada⁷². Este processo se dá pela

[...] a realização de atos que não devem ser divulgados e ultrapassam toda concepção, e o poder de símbolos inexprimíveis, entendidos somente pelos deuses [...] os próprios símbolos, por si mesmos, executam seu trabalho apropriado, e o poder inefável dos deuses, aos quais estes símbolos se referem, reconhece as imagens de si mesmo, não por ser estimulado, mas pelo nosso pensamento.⁷³

A teurgia, desta maneira, se fundamenta em poderes que vão além da racionalidade, presentes em símbolos misteriosos cujo real conteúdo só é conhecido pelos deuses. O processo intelectual somente é capaz de conduzir até uma parte do caminho de união com o divino, o restante depende de processos abstratos e incompreensíveis para o praticante, pois a divindade reside além da esfera da racionalidade. Outro distanciamento de Jâmblico de seus antecessores, é a importância que atribui a utilização de objetos físicos como ferramentas que auxiliariam na ascensão do adepto. Para o neoplatônico, o mundo material é impregnado por símbolos dos

⁷⁰ IAMBlichus. *De mysteriis*, X.2-3, p. 345-347; III.18, p. 167.

⁷¹ IAMBlichus. *De mysteriis*, I.9, p. 39; REMES. *Neoplatonism*, p.173.

⁷² IAMBlichus. *De mysteriis*, X.

⁷³ IAMBlichus. *De mysteriis*, II.11, p. 115: the accomplishment of acts not to be divulged and beyond all conception, and the power of unutterable symbols, understood solely by the gods [...] the symbols themselves, by themselves, perform their appropriate work, and the ineffable power of the gods, to whom these symbols relate, itself recognises the proper images of itself, not through being aroused by our thought. (tradução do autor).

deuses, contendo suas impressões, cujos elementos, quando reunidos para a cerimonia teúrgica, são capazes de facilitar a invocação destas entidades⁷⁴. Com Jâmblico, ocorre um ponto de inflexão onde o mundo sensível passa a constituir uma ferramenta legítima para a elevação da alma humana, e não um obstáculo, tal como pensava Plotino.

O sistema de Jâmblico (o qual embora sob premissas diversas, provém de uma concepção encontrada em Plotino) influenciou neoplatônicos seguintes como Proclo⁷⁵ e impactou a visão sobre a magia no Renascimento⁷⁶. A justificação teórica do funcionamento da teurgia, que posteriormente foi também utilizada na *magia naturalis* se assenta na ideia de um universo composto por correspondências e conexões entre todos os elementos da criação⁷⁷. Ao passo que Plotino concebe estas correlações apenas no nível do mundo sensível, Jâmblico amplia esta construção a todos os níveis ou planos da hierarquia metafísica, explorando correspondências entre os reinos divinos e o mundo físico por meio da teurgia⁷⁸. Desta forma, efetuou uma mudança profunda no neoplatonismo: o mundo material passaria a fazer parte do próprio processo de ascensão do sujeito, e não algo a ser abandonado no processo de ascensão. A orientação essencialmente abstrata e intelectualizante do neoplatonismo de Plotino seria desafiada pela religiosidade e pelo anti-intelectualismo dos pensadores que seguiram Jâmblico, como Proclo, o grande sistematizador do neoplatonismo⁷⁹.

Nascido em Constantinopla, Proclo (412-485), conhecido como “o sucessor”, assumiu a direção da Academia platônica de Atenas após a morte de um de seus mestres, Sirano de Alexandria, em c. 437 d.C.. Elaborou um sistema baseado nos ensinamentos de seus antecessores, buscando reestabelecer o paganismo em declínio perante o cristianismo. Concebe o universo e suas inter-relações segundo os elementos da metafísica e da lógica aristotélica desprovido-os de seu teor original concreto e adaptando-os como componentes de sua ontologia abstrata⁸⁰. O Uno é supressencial, inefável e incognoscível, podendo ser compreendido somente através daquilo que participa de sua natureza, por meio do princípio de semelhança⁸¹. Irradiando diretamente do Uno, estão as divinas hênades, o primeiro grupo de

⁷⁴ REMES. *Neoplatonism*, p. 173.

⁷⁵ DODDS, Eric R.. Introduction. In: PROCLUS. *Elements of Theology*. Greek and English text with Translation, Introduction, and Commentary by Eric. R. Dodds. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 1971, p. xxi-xxiii.

⁷⁶ COPENHAVER, Brian. *Magic in Western Culture: from Antiquity to the Enlightenment*. New York: Cambridge University Press, 2015, p. 69.

⁷⁷ PLOTINUS. *The six Enneads*, IV.4.40, p. 180.

⁷⁸ REMES. *Neoplatonism*, p. 172.

⁷⁹ DODDS. Introduction, p.xxv.

⁸⁰ KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance Thought: The Classic, Scholastic, and Humanistic Strains*. New York: Harper & row, 1961, p. 52.

⁸¹ PROCLUS. *Elements of Theology*. Greek and English text with Translation, Introduction, and Commentary by Eric. R. Dodds. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 1971, prop. 123, p. 109-111.

deuses, que participam da unidade primordial e antecedem o *Nous* ou Intelecto, posição que no sistema de Jâmblico é ocupada pelo segundo Uno⁸² e na qual Plotino insere a esfera do Intelecto como *Ideas*⁸³. A pluralidade de deuses tem como causa antecedente o Uno, assim como a série intelectiva tem a mônada do Intelecto e a série física a Alma. Além disso, em todos os níveis o múltiplo é análogo à sua unidade⁸⁴. A operação de *processão* ou *emanação*, se efetua segundo a imitação do Uno: cada hipóstase tem sua porção superior completa em si mesma como mônada ou essência e, simultaneamente, projeta sua força criativa, dando origem aos níveis subsequentes⁸⁵.

Por outro lado, tudo o que é imediatamente produzido por qualquer princípio, tanto permanece na causa produtora quanto procede dela. “Pois, se em cada processão os primeiros termos continuam imutáveis, e se a processão ocorre de acordo com a semelhança, termos semelhantes originados antes dos dessemelhantes, então o produto de algum modo permanece no produtor”⁸⁶. Do contrário, o efeito não teria qualquer semelhança com a causa. Proclo, portanto, compartilha da noção de Plotino, quem coloca tanto o processo de *reversão*, como o de *processão*, como cumpridos por meio da semelhança do efeito com sua causa⁸⁷. Os deuses ou hênades, desta maneira, compartilham da essência do Uno por serem as unidades imediatamente próximas e semelhantes a Ele, embora inferiores em relação à sua origem.

Para Eric Robertson Dodds, as hênades de Proclo, equivalentes ao segundo Uno de Jâmblico, foram uma tentativa de preencher o vácuo entre o Uno e o Intelecto, deixado irresoluto por Plotino⁸⁸. Assim, a doutrina das hênades é uma tentativa de tornar possível a existência de uma individualidade ao inserir a pluralidade na primeira hipóstase, de um modo que o Uno continue intacto em sua perfeição, transformando as hênades em fontes transcendentais de individualidade⁸⁹. A identificação das hênades com as divindades gregas demonstra uma tentativa de levar adiante a atitude de Jâmblico de preservar a religião e a filosofia helenísticas perante o advento do cristianismo, empreendimento já iniciado em Plotino

⁸² PROCLUS. *Elements of Theology*, prop. VI, p. 7.

⁸³ PLOTINUS. *The six Enneads*, VI.6.9, p. 314.

⁸⁴ PROCLUS. *Elements of Theology*, prop. 113, p. 101.

⁸⁵ PROCLUS. *Elements of Theology*, prop. 26, p. 31

⁸⁶ PROCLUS. *Elements of Theology*, prop. 30, p. 35. For if in every procession the first terms remain steadfast, and if the procession is accomplished by means of likeness, like terms coming to existence before unlike, then the product in some sense remains in the producer. (tradução do autor).

⁸⁷ PROCLUS. *Elements of Theology*, prop. 32, p. 37.

⁸⁸ Plotino reconhece este fato em PLOTINUS. *The six Enneads*, VI.6.9, p. 314, observando que a pluralidade não poderia se originar da unidade a não ser que já exista em potência nesta. Todavia, admitir este fato seria corromper o Uno com as sementes da pluralidade, colocando em risco sua superioridade.

⁸⁹ DODDS. Commentary. In: PROCLUS. *Elements of Theology*. Greek and English text with Translation, Introduction, and Commentary by Eric. R. Dodds. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 1971, p. 259.

e que marcou a corrente neoplatônica da Antiguidade Tardia como um todo⁹⁰. Todavia, como Dodds observa, a incorporação dos deuses pagãos na estrutura neoplatônica plotiniana despojou-os de qualquer traço de personalidade ou individualidade. O princípio de continuidade de acordo com a processão vertical entre as diversas emanações fez com que cada deus se tornasse uma série de forças que gradualmente se enfraquecem ao dar origem ao mundo físico. Assim, por exemplo, Zeus existiria como cinco deuses diferentes onde cada um simbolizaria um princípio jovial diverso em cada plano da realidade.⁹¹ Essa perda de personalidade pode ter contribuído para o enfraquecimento da religião pagã frente ao avanço do cristianismo.

Jâmblico e Proclo adicionaram um elemento propriamente religioso ao pensamento de Plotino, influenciando profundamente autores místicos cristãos durante a Idade Média, como Pseudo-Dionísio, o Areopagita, contemporâneo e exegeta de Proclo, o qual utilizou toda a terminologia técnica do pensador pagão além de sua estrutura metafísica, substituindo os deuses pagãos pelos anjos cristãos⁹², e cujas ideias seriam recebidas com a máxima autoridade no período medieval.⁹³.

2.1.2 Idade Média: a interface entre paganismo e cristianismo

O neoplatonismo medieval pode ser sintetizado em três principais correntes: a árabe, na qual a posição de Platão foi inferior à de Aristóteles; a que permeou o Ocidente latino, representada sobretudo por Santo Agostinho, que absorvera o pensamento platônico e o adaptara à teologia cristã; e a bizantina, que além de unir a obra de Platão e seus seguidores à religião cristã, preservou os textos platônicos e neoplatônicos originais, sendo estudados conjuntamente com os aristotélicos e os dos poetas gregos, tendo como principal representante Pseudo-Dionísio, o Areopagita⁹⁴. Entre os árabes, a posição relativamente inferior de Platão se deve, entre outras razões, pela ausência de textos deste em comparação aos de Aristóteles, cuja obra havia sido quase integralmente traduzida para o árabe. Poucos trabalhos de Platão haviam

⁹⁰ NETTO & MACHADO (Trads.). *Lexicon*, p. 524.

⁹¹ DODDS. *Commentary*, p. 260.

⁹² DODDS. *Introduction*, p. xxvii.

⁹³ CELENZA, Christopher S.. The revival of Platonic philosophy. In: HANKINS, James (Ed.). *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 74; FAIVRE, Antoine. *Western Esotericism: A Concise History*. New York: State University Of New York Press, 2010, p. 26. (SUNY Series in Western Esoteric Traditions)

⁹⁴ KRISTELLER. *Renaissance Thought*, p. 52.

sido traduzidos, entre eles a *Republica*, as *Leis* e seu *Timeu*, acompanhados de escritos de seus seguidores. Por outro lado, os árabes absorveram grande parte dos princípios oriundos dos comentadores neoplatônicos de Aristóteles, presentes em obras como os apócrifos *Liber de causis* e a *Theologia Aristotelis*, cujo conteúdo se baseava em Plotino e Proclo. Ainda entre os árabes, a filosofia hebraica medieval recebeu muitos elementos do neoplatonismo e outras correntes helenísticas, especialmente a Cabala judaica, a partir do século VII⁹⁵.

Entre os principais exemplos deste conjunto de influências, figuram as traduções árabes do *Corpus Hermeticum* e de textos neoplatônicos, resultando em obras como o *Picatrix* no século X, uma enciclopédia de conhecimento mágico de origem parcialmente grega; o conjunto de escritos alquímicos intitulado *Turba Philosophorum* e o chamado *Livro dos Segredos da Criação* de ca. 825 d.C., que apresenta a primeira versão da famosa *Tábua de Esmeralda*. Adicionalmente, a magia, a alquimia e a astrologia, cujas tradições datam do Helenismo, se associaram intimamente com a filosofia neoplatônica e o hermetismo, e compartilharam conceitos como o de *Anima Mundi* e a crença na existência de relações misteriosas e qualidades ocultas entre os elementos do cosmo⁹⁶. Foi, todavia, a doutrina aristotélica que iria desfrutar de grande aceitação pelos estudiosos ocidentais no decorrer dos séculos XII e XIII, quando o conhecimento antigo preservado, juntamente do saber desenvolvido pelo mundo árabe, se tornaram disponíveis à Europa ocidental.

No Ocidente, parte da obra platônica havia sido traduzida ainda na Antiguidade Tardia, como trechos do *Timeu*, traduzidos por Cícero e então por Calcidius, cuja tradução tornou-se amplamente difundida nas bibliotecas medievais⁹⁷. Entre os autores influenciados pela obra platônica está Agostinho de Hipona (354-430 d.C.), um dos maiores representantes do neoplatonismo cristão, cujos escritos exerceram grande impacto na visão dos autores medievais sobre Platão. As afirmações de Santo Agostinho de que o platonismo seria a filosofia pagã mais próxima do Cristianismo e, conseqüentemente, Platão e aqueles que o haviam entendido corretamente compartilhariam a mesma concepção de criador que a dos cristãos⁹⁸, reverberaram no decorrer da Idade Média. Unindo o neoplatonismo e o Cristianismo, Agostinho utiliza noções como a das formas universais que habitam a mente de Deus, o acesso a essas ideias pela razão humana e a natureza incorpórea e eterna da alma humana. Esta união serviu como um

⁹⁵ KRISTELLER. *Renaissance Thought*, p. 53-54.

⁹⁶ FAIVRE. *Western Esotericism*, p.27

⁹⁷ CELENZA.. *The revival of Platonic philosophy*, p. 73.

⁹⁸ AGOSTINHO, Santo. *A Cidade de Deus*, vol. 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, VIII.9, p. 725.

importante modelo para o neoplatonismo cristão de autores posteriores, que viam em Agostinho um precedente de conciliação entre a filosofia platônica e a religião cristã⁹⁹.

Em contraste, no mundo bizantino, a preponderância do teor platônico sobre o aristotélico foi possibilitada pelo precedente neoplatônico, que almejou uma união entre Aristóteles e Platão (ainda que privilegiando a doutrina platônica). A facilidade com que o platonismo foi adaptado à teologia cristã pelos autores patrísticos gregos foi fundamental para a supremacia de Platão¹⁰⁰. No império bizantino, de especial importância é Pseudo-Dionísio, o Areopagita, contemporâneo de Proclo, autor desconhecido que fora identificado como o ateniense Dionísio, discípulo de Paulo de Tarso mencionado em *Atos dos Apóstolos XVII*, o primeiro gentio a ser convertido ao Cristianismo. Esta posição o fez desfrutar de enorme autoridade pela ortodoxia eclesiástica ocidental a partir do século IX, quando seus textos foram traduzidos do grego para o latim.

A doutrina de Pseudo-Dionísio se baseou fundamentalmente nas obras de Proclo e Plotino, interpretados de acordo com uma perspectiva cristã. Em Plotino, encontrou a noção de inefabilidade do Uno e a união mística do homem com a divindade; em Proclo, seu sistema cosmológico, interpretando as hipóstases neoplatônicas segundo o dogma cristão¹⁰¹. Essa abordagem religiosa, desenvolvida no seio do misticismo medieval, construiu parte da associação de Platão com o conhecimento esotérico e secreto, mesmo apesar do fato de que os pensadores ocidentais, até o século XV, desconhecem a maior parte dos textos platônicos. Adicionalmente, suas concepções sobre a imagem reverberaram por séculos nas artes visuais europeias.¹⁰²

Do mesmo autor¹⁰³, pensadores neoplatônicos medievais, como Maximo, o Confessor (ca. 580-662), Mestre Eckhart (ca.1260-ca.1328) herdaram a noção mística de união íntima com

⁹⁹ KRISTELLER. *Renaissance Thought*, p.55

¹⁰⁰ KRISTELLER. *Renaissance Thought*, p.52.

¹⁰¹ REMES, Pauliina. *Neoplatonism*. Stocksfield: Acumen, 2008, p. 204; CHASTEL, André. *Arte e Humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico*: estudos sobre o Renascimento e o humanismo neoplatônico. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.289. Como exemplo, as *hênades*, entidades que se situam entre o Uno e o Intelecto no sistema metafísico de Proclo e identificadas com os deuses gregos, foram transformadas por Pseudo-Dionísio nos anjos cristãos. Cf: PROCLUS. *Elements of Theology*. Greek and English text with Translation, Introduction, and Commentary by Eric. R. Dodds. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 1971, prop. 2, p. 3; DODDS, Eric R.. Commentary. In: PROCLUS. *Elements of Theology*. Greek and English text with Translation, Introduction, and Commentary by Eric. R. Dodds. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 1971, p. 259; KRISTELLER. *Renaissance Thought*, p.52.

¹⁰² CELENZA, Christopher S.. The revival of Platonic philosophy. In: HANKINS, James (Ed.). *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 74; DODDS, Eric R.. Introduction. In: PROCLUS. *Elements of Theology*. Greek and English text with Translation, Introduction, and Commentary by Eric. R. Dodds. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 1971, p. xvii; FAIVRE, Antoine. *Western Esotericism: A Concise History*. New York: State University Of New York Press, 2010, p.28. (SUNY Series in Western Esoteric Traditions); GOMBRICH. *Symbolic Images*, p. 151. Cf. ainda, cap. 4.2.2.

¹⁰³ A primeira tradução latina do *corpus dionysiacum* foi efetuada no monastério francês de Saint Denis, próximo a Paris, em 838 (que posteriormente pode ter servido como referência no projeto da célebre catedral gótica de mesmo nome, terminada em 1144, pelo abade Suger, responsável pelo monastério) cf. PANOFKY. *Significado*

a divindade, além do conceito plotiniano de “teologia negativa”, cujo lema se sintetiza na finitude do saber humano e na impossibilidade de conceber Deus racionalmente, cuja natureza é infinita e incognoscível. Alia-se a estes João Escoto de Erígena, (810-877), um dos autores de maior relevância filosófica no período, desenvolveu sua filosofia com base nos textos de Pseudo-Dinísio, traduzindo-os do grego para o latim a pedido de Carlos II em 862¹⁰⁴. Todavia, o neoplatonismo pagão seria revivido somente no século XI, por Michael Psellos (ca.1018-1078), estabelecendo um importante antecedente ao relacionar sua doutrina aos *Oráculos Caldeus* atribuídos a Zoroastro e ao *Corpus Hermeticum*. Seu pensamento fora elaborado segundo a exegese de Proclo e, em seus textos, preservou trechos valiosos dos comentários de Proclo sobre os *Oráculos Caldeus*, atualmente perdidos¹⁰⁵. Até este século, na emergência do escolasticismo, os textos de Agostinho e Pseudo-Dionísio representaram a mais sólida base teológica e filosófica disponível no mundo latino, aliados à obra de Boécio (ca.480-524/25) e à tradução parcial de Calcídio do *Timeu*¹⁰⁶.

Esta abordagem cristã do platonismo tornou-se predominante nos anos anteriores à recepção dos textos do mundo árabe entre os séculos XII e XIII. A partir destes séculos, os textos filosóficos e científicos do mundo árabe imbuídos do pensamento aristotélico gradualmente ganhariam espaço no Ocidente latino, tornando-se as principais referências filosóficas e científicas nas universidades medievais. Porém, algumas obras platônicas se beneficiariam de novas traduções. Versões gregas como os curtos diálogos de *Menon* e o *Fédon* foram disponibilizados em latim por Henricus Aristippus no século XII e, entre 1268 e 1281, William de Moerbeke (1215-35 – c. 1286), traduziu para o latim os *Elementos de Teologia* de Proclo, juntamente com os *Comentários sobre Parmênides* e *Timeu*, do mesmo autor, tornando Proclo conhecido no Ocidente¹⁰⁷.

Indiretamente no mesmo período, é importante retomar, foram difundidas no Ocidente obras aristotélicas comentadas por autores neoplatônicos provenientes do mundo árabe, além de tratados de magia, alquimia e astrologia que possuíam elevada influencia neoplatônica e hermética. “Logo, não somos surpreendidos ao encontrar noções neoplatônicas ou agostinianas

nas Artes Visuais, 3, p. 149-190. Para uma síntese dos argumentos contra a suposição panofskiana, cf. KIDSON, Peter. Panofsky, Suger and St Denis, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50, p. 1–17, 1987. A primeira tradução foi seguida de outra, ainda no século IX, encomendada pelo imperador francês Carlos II em 862 a João Escoto. Posteriormente, no século XIII uma nova tradução comentada foi feita pelo inglês Robert Grosseteste e, algumas décadas mais tarde, por Alberto Magno.

¹⁰⁴CELENZA. The revival of Platonic philosophy, p.74.

¹⁰⁵ DODDS. Introduction, p.xxviii-xxx.

¹⁰⁶CELENZA. The revival of Platonic philosophy, p.56.

¹⁰⁷ REMES. *Neoplatonism*, p.199.

mesmo nas obras de muitos filósofos aristotélicos nos séculos XIII e XIV”¹⁰⁸. O pensamento agostiniano, todavia, como um modelo secundário após a difusão aristotélica, continuou influenciando diversos autores, como atesta a produção de Mestre Eckhart e seus seguidores, que também se baseavam na obra de Pseudo-Dionísio, Proclo e outras fontes neoplatônicas, persistindo no decorrer do Renascimento. Entre estes pensadores escolásticos, São Boaventura (ca. 1217 - 1274) se notabiliza por desenvolver os aspectos místicos de sua doutrina segundo ideias de Santo Agostinho e Pseudo-Dionísio, especialmente na ideia de ascensão intelectual até a divindade e sua metafísica da luz, preservando elementos platonizantes durante a supremacia da obra aristotélica¹⁰⁹. O neoplatonismo cristão medieval ganhou um novo fôlego com o auxílio do humanismo incipiente e, principalmente, da migração de estudiosos do Oriente para a Itália datando da segunda metade do século XIV, que levou à difusão de textos inéditos de Platão e dos neoplatônicos para o Ocidente, culminando nos desenvolvimentos posteriores do século XV¹¹⁰.

O conhecimento integral dos textos de Platão e seus seguidores no Ocidente latino ocorre em uma conjuntura mais ampla, na qual o interesse pelo mundo helenístico e pelo sentido educativo de um resgate cultural se instalou em Florença na última década do século XIV. Este ressurgimento foi fruto de uma nova visão sobre o passado – sobretudo a Antiguidade - e o conhecimento produzido por ela, lançada pelos humanistas¹¹¹. Um importante marco no resgate do pensamento de Platão frente ao escolasticismo se deu nos escritos de Francesco Petrarca (1304-1374). Para Petrarca e seus sucessores humanistas, a institucionalização do conhecimento, encarnado no modelo escolástico, ligava-se diretamente à Aristóteles e em maior grau aos aristotélicos. Após criticar a superficialidade do modelo escolástico, o humanista cita a aprovação dos ensinamentos de Platão pelos Padres da Igreja¹¹² como prova irrefutável da sua superioridade em relação a Aristóteles, fato que seria conhecido por quem realmente conhecesse a filosofia antiga. Por consequência, “Platão é admirado pelos maiores homens, enquanto Aristóteles é valorizado pela maioria”¹¹³.

O posicionamento de Petrarca em *De sui ipsius et multorum ignorantia* (1327) foi o indício de uma transformação: embora não fosse um declínio do pensamento escolástico,

¹⁰⁸ KRISTELLER. *Renaissance Thought*, p.56. Hence we are not surprised to find Augustinian or Neoplatonic notions even in the thought of many Aristotelian philosophers of the thirteenth and early fourteenth centuries. (tradução do autor)

¹⁰⁹ BOAVENTURA, São. *Itinerário da mente para Deus*. Editora Vozes, 2012.

¹¹⁰ KRISTELLER. *Renaissance Thought*, p.57.

¹¹¹ CELENZA, Christopher S.. The revival of Platonic philosophy, p. 74.

¹¹² PETRARCA, Francesco. *Invectives*. Cambridge MA: Harvard University Press, 2003, 103, p.310-12. Translated by David Marsh.

¹¹³ PETRARCA. *Invectives*, 103, p.326.

certamente significou a perda de sua supremacia, adquirida entre os séculos XII e XIII com a recuperação dos textos de Aristóteles por intermédio do mundo árabe. Apesar de não conhecer profundamente os textos de Platão, Petrarca foi o primeiro estudioso ocidental a possuir um manuscrito grego platônico, enviado por um colega bizantino, e sua posição com respeito à superioridade de Platão em relação à Aristóteles foi prontamente compartilhada por seus sucessores¹¹⁴. A noção de Platão que Petrarca possuía era vista através de conceitos criados pelo cristianismo neoplatônico medieval, que tangem conceitos como o da imortalidade da alma humana, as recompensas e punições no além-vida e a crença em uma existência imaterial e superior da qual o mundo material seria uma cópia imperfeita. Portanto, o neoplatonismo cristão do Renascimento desenvolveu uma tendência já existente nos autores neoplatônicos cristãos medievais, tal como concebida por Petrarca¹¹⁵.

Neste cenário, encontra-se a importante viagem para Veneza (1390) do diplomata bizantino Manuel Chrysoloras (ca.1355-1415), que marcou a recepção do saber bizantino pelo Ocidente. Com o incentivo do círculo humanístico, que o considerava uma figura paterna, auxiliado por Coluccio Salutati (1331-1406), Chrysoloras se estabeleceu na Universidade de Florença em 1397 para o ensino do grego. O humanista Leonardo Bruni (1370-1444) se beneficiou destas aulas e, seguindo o caminho aberto por Petrarca, se empenhou posteriormente na tradução do grego para o latim de alguns textos platônicos, como o *Fédon*, nos primeiros anos do século XV, a pedido de Salutati. A *República*, as *Leis* e *Górgias* também foram disponibilizadas em latim neste período, ganhando grande aceitação¹¹⁶. Contudo, o interesse dos humanistas em volta da figura de Platão foi principalmente motivado por razões morais e éticas, além do prazer das *disputationes*, nas quais se valorizava a diferença entre opiniões na construção do debate, prática corrente entre os círculos intelectuais nos tempos de Bruni. Este fato é emblemático: é o início de um distanciamento entre o movimento humanista e as novas filosofias¹¹⁷, entre as quais o neoplatonismo, que se tornou o principal expoente filosófico entre os séculos XV e XVI¹¹⁸.

A este respeito, Paul Oskar Kristeller demonstrou a inexistência do termo *humanismo* no Renascimento, mas sim termos como *humanista* ou *humanidades*. O termo *humanista* era

¹¹⁴ KRISTELLER. *Renaissance Thought*, p.58.

¹¹⁵ CELENZA. *The revival of Platonic philosophy*, p. 74.

¹¹⁶ CELENZA. *The revival of Platonic philosophy*, p. 75; KRISTELLER. *Renaissance Thought*, p.58.

¹¹⁷ HANKINS, Introduction, p.5; Segundo Hankins, as novas filosofias englobam uma série de diferentes campos, unidos somente como alternativas ao escolasticismo – e por consequência, a Aristóteles – e ao humanismo, encarado como *studia humanitatis*. Cf. p. 33 a seguir.

¹¹⁸ CELENZA. *The revival of Platonic philosophy*, p. 77.; HANKINS, James. Introduction. In: HANKINS, James (ed.). *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 3-5.

usado no século XVI para designar o professor ou estudante de humanidades, uso que se tornou corrente até o século XVIII. Paralelamente, a expressão *humanidades* descende da aurora do Renascimento, derivada de uma mais antiga, os *studia humanitatis*, estudos direcionados a uma educação liberal ou literária ministrados por autores como Cícero e Gellius, cujo sentido foi retomado pelos estudiosos italianos do século XIV¹¹⁹. Os *studia humanitatis* eram compostos por disciplinas acadêmicas como a gramática, a retórica, a história e a filosofia moral, e o estudo de cada uma delas envolvia a leitura e a interpretação de textos majoritariamente latinos e alguns gregos. “Este significado de *studia humanitatis* permaneceu em uso geral durante todo o século XVI e posteriormente, e ainda encontramos um eco dele em nosso uso do termo ‘humanidades’¹²⁰.

Almejando a defesa de seu próprio campo de estudo, os humanistas frequentemente se opunham aos teólogos, filósofos naturais, lógicos, juristas e físicos. Apesar de contribuírem externamente para o desenvolvimento de novas tendências filosóficas (como no caso do resgate do neoplatonismo), as inclinações dos humanistas se assentavam no estudo diligente dos autores clássicos, nos novos métodos de investigação histórica e novas formas de estilo literário¹²¹. Embora os *studia humanitatis* incluíssem o estudo da filosofia moral, excluía campos como a lógica, filosofia natural, metafísica, além da matemática, física, teologia, medicina, direito e astronomia, que formavam as grades curriculares do período medieval¹²². É digno de nota que diversos humanistas expandiam seus estudos a outros campos do saber, inclinando-se à uma nova ideia de ciência, à arte, à música e à teologia. Deste modo, haviam humanistas que eram artistas, como Alberti, e teólogos, como Erasmo de Roterdã e Melancton. Possuíam, por outro lado, uma mesma matriz comum: o papel dedicado ao estudo da gramática, da retórica, da literatura, da história e da filosofia moral da Antiguidade greco-latina¹²³. Kristeller, portanto, concebe o humanismo em seu sentido estrito, vinculado às disciplinas que compunham os *studia humanitatis* durante o período renascentista, um programa educacional e cultural orientado em direção à literatura e desvinculado das especulações filosóficas que se desenvolveram sobretudo no século XV¹²⁴.

¹¹⁹ KRISTELLER. *Renaissance Thought* p.9

¹²⁰ KRISTELLER. *Renaissance Thought* p.10: This meaning of the *studia humanitatis* remained in general use through the sixteenth century and later, and we may still find an echo of it in our use of the term “humanities”. (tradução do autor).

¹²¹ KRISTELLER, Paul Oskar. Philosophy and Humanism in Renaissance Perspective. In: O'KELLY, Bernard (Ed.). *The Renaissance Image of Man and the World*. Columbus, Oh: Ohio State University Press, 1966, p. 32.

¹²² KRISTELLER. *Renaissance Thought* p.10

¹²³ KRISTELLER. Philosophy and Humanism in Renaissance Perspective, p. 32.

¹²⁴ KRISTELLER. *Renaissance Thought* p.10

A visão de Kristeller confronta-se com a de Eugenio Garin, que parte de uma visão mais ampla do conceito de humanismo. Para o autor, o movimento humanista não se resumiu a uma orientação à retórica e à filologia, desprovida de qualquer especulação filosófica. A filologia humanista teria dado origem a uma nova filosofia, baseada no resgate do conhecimento antigo e de uma nova visão sobre o homem e o mundo que o cerca¹²⁵. A restauração da glória perdida da Antiguidade teria servido como um impulso por trás do interesse pelo antigo, presente nos estudiosos, senhores, príncipes e pontífices, levando a uma reflexão sobre seu próprio tempo e estimulando suas atitudes perante a vida¹²⁶. Garin, todavia, identifica duas tendências dentro de sua definição de humanismo, visto como um movimento que permeou todas as áreas da cultura intelectual renascentista: uma direcionada ao estudo da gramática e à veneração irrestrita da Antiguidade - que Kristeller toma como a integralidade do movimento humanista-, e outra interessada na utilização do pensamento antigo como substrato para a formulação de novos conceitos sobre o ser humano e sobre a vida, produzindo novas perspectivas e conhecimentos, ainda que tomando o antigo como ponto de partida¹²⁷.

Para o primeiro tipo de estudiosos, a Antiguidade consistia em um modelo fixo e imutável, um arquétipo externo às vicissitudes da vida e da história. O mundo clássico, como uma verdade autocentrada, forneceria todas as chaves para ver o presente e o futuro, cabendo aos indivíduos apenas a repetição desta revelação. Para este grupo de humanistas, não haveria espaço para a criação, cabendo apenas a filologia voltada à pura emulação do passado e de uma arqueologia colecionista de seus vestígios. Todavia, para o segundo tipo, o Humanismo no Renascimento não é limitado nestes termos e, para estes autores, o passado clássico representado por Grécia e Roma não eram modelos estereis ou mitos retóricos, mas uma verdade viva que florescia dentro da cultura renascentista e produzia frutos novos.

E assim o entenderam, talvez sem saber, talvez com admiração, os artistas do Renascimento; e a filologia de Valla foi uma arma implacável na luta contra as pretensões pontifícias; o platonismo de Ficino animou as aspirações a uma renovação religiosa; a erudição de Pico abriu caminhos para Galileo e Kepler; as investigações sobre os templos romanos permitiram os milagres de Michelangelo e Bruneleschi, que não eram em absoluto pagãos, nem copiavam simplesmente os modelos antigos; enquanto Livio, Tacito e os teóricos antigos do Estado se transfiguravam nos Discorsi de Maquiavel.¹²⁸

¹²⁵ GARIN, Eugenio. *El Renacimiento italiano*. Traducción de Antoni Vicens. Barcelona: Editorial Ariel, 1986, p. 38.

¹²⁶ GARIN. *El Renacimiento italiano*, p.39.

¹²⁷ GARIN. *El Renacimiento italiano*, p.53.

¹²⁸ GARIN. *El Renacimiento italiano*, p.53. “Y así lo entendieron, acaso sin saberlo, acaso con admirable lucidez, los artistas del Renacimiento; y la filología de Valla fue un arma implacable en la lucha contra las pretensiones pontifícias; el platonismo de Ficino animó las aspiraciones a una renovación religiosa; la erudição de Pico abrió caminos a Galileo y a Kepler; las investigaciones sobre los templos romanos permitieron los milagros de Miguel Ángel y de Bruneleschi, que no eran en absoluto paganos ni copiaban simplemente los modelos antiguos; y,

Houve, segundo Garin, uma antítese entre os representantes de dois humanismos, originados junto do próprio Renascimento, que se resumiam em duas visões opostas sobre o passado: para uma, o passado seria um mentor, um conhecimento vivo que possibilitaria ao presente formular novas respostas e visões, adequadas a sua própria realidade; segundo a outra, a Antiguidade seria uma hipóstase, um modelo atemporal, o qual resta imitar e reverenciar. Segundo essa última noção, os *studia humanitatis* seriam os meios pelos quais o homem descobriria sua verdadeira essência. O homem é o objeto das ações e reflexões de todos os campos do saber, em busca do “sentido do infinito potencial humano”¹²⁹. Apesar de Garin reconhecer duas vertentes diversas dentro do fenômeno humanista, considera ambas como pertencentes a essa corrente, se diferenciando somente no que tange ao modo de ver e encarar os textos do passado em relação ao presente. O humanismo seria um fenômeno cultural essencialmente filosófico, que permeou todos os campos da cultura, apesar da grande diversidade de abordagens, sistemas e concepções sobre o mundo e sobre o indivíduo que coexistiam dentro desta classificação. A visão de Garin é útil ao colocar o Humanismo como um amplo movimento intelectual e cultural que permeou diversos campos da teoria e da prática no Renascimento.

Todavia, sua concepção apresenta dificuldade em especificar os diferentes aspectos que compõem os homens e as mulheres humanistas. Kristeller, por outro lado, parte de uma ideia mais restrita de humanismo, cujas principais características são identificáveis, embora não ofereça respostas sobre as causas que levaram ao surgimento do movimento, bem como as nuances entre os pensamentos de seus representantes¹³⁰. A oposição entre as duas concepções de humanismo é resultado de visões diferentes com respeito à própria filosofia. Kristeller considerava a filosofia como uma forma de investigação sistemática cujo objetivo é a busca pela verdade dentro de determinadas áreas do conhecimento. Garin parte de um conceito mais

mientras, Livio, Tácito y los teóricos antiguos del Estado se transfiguraban en los *Discorsi* de Maquiavelo” (tradução do autor).

¹²⁹ GARIN. *El Renacimiento italiano*, p.67.

¹³⁰ HANKINS, James. Garin and Paul Oskar Kristeller: existentialism, neo-Kantianism, and the post-war interpretation of Renaissance humanism. In: CILIBERTO, Michele (ed.). Eugenio Garin. *Dal Rinascimento all'Illuminismo*. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, p. 487; BAKER, Patrick. *Italian Renaissance Humanism in the Mirror*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 10. Baker e Hankins revelam que Kristeller formulou sua metodologia como uma reação a abordagens excessivamente envolvidas com aspectos ideológicos e políticos - como a noção gramsciana, utilizada por Garin, de *filósofo orgânico* - e não com o fenômeno em si. Kristeller tentou, desta forma, purgar o humanismo de qualquer teor ideológico. Ao tentar definir o humanismo do modo menos tendencioso e mais livre de valores possível, Kristeller reduziu o humanismo aos seus elementos mais básicos e fundamentais.

abrangente, que remete a visões sobre o mundo, sobre o indivíduo e sobre a vida de um determinado contexto histórico, penetrando diversos campos do saber¹³¹.

Posteriormente, seguindo Kristeller, Charles Edward Trinkaus fundamenta sua visão com base nas concepções sobre o humanismo presentes nas orações proferidas na Universidade de Florença em 1480 pelo humanista Bartolomeo della Fonte (1446-1513). Trinkaus demonstra que, para Bartolomeo, o humanismo consistia no estudo dos *studia humanitatis*, formados pela retórica, gramática, história, poesia e filosofia moral. Atribuindo uma importância maior para a retórica, este estudo teria o objetivo de “humanizar” o indivíduo, um método de aperfeiçoamento do ser humano e, de modo algum, contrário à religião. Era distinto da filosofia especulativa de modo que o próprio retórico ou humanista estabelecia esta diferença ao declarar sua superioridade em relação ao filósofo. Adicionalmente, della Fonte aborda em suas *orationes* a história da retórica desde a antiguidade greco-romana, seu declínio durante o período medieval e seu ressurgimento com Petrarca, o que demonstra a importância que os representantes do humanismo dedicavam ao estudo deste campo¹³².

Outra contribuição para o debate foi oferecida por Frances Yates em seu influente *Giordano Bruno e a Tradição Hermética*, utilizando uma visão semelhante à de Trinkaus. Para a autora, o humanismo se refere à “[...] recuperação de textos literários latinos, da civilização romana, na época da Renascença, e à atitude diante da vida e das letras que surgiram dessa redescoberta”, que tivera lugar entre os séculos XIV e XV, cujo primeiro expoente foi Petrarca. Este processo se distinguiu da recuperação da literatura grega e do desenvolvimento filosófico do século XV, representando assim dois fenômenos paralelos. Tal diferenciação é demonstrada pelas diferentes fontes, métodos exegéticos e abordagens com respeito à mente humana¹³³. Desta forma, as duas tradições possuem objetivos completamente diversos. O humanista se volta ao estudo da literatura e da história, valorizando o estilo da escrita e a retórica. A outra tradição, por outro lado, tem mais afinidade com a filosofia, a teologia e a ciência¹³⁴. As duas tendências são respectivamente simbolizadas por Poggio Bracciolini e Pico della Mirandola. Para

¹³¹ Sobre as diferentes visões sobre a filosofia defendida pelos dois autores, cf. HANKINS. Garin and Paul Oskar Kristeller, p. 481-505; BAKER. *Italian Renaissance Humanism in the Mirror*, p. 9-10. Baker ressalta que o resultado deste conflito de abordagens levou a uma divisão entre a pesquisa acadêmica anglo-americana e a italiana. A primeira, que se baseia em Kristeller, prioriza as continuidades entre a Idade Média e o Renascimento, tentando encontrar o significado de humanismo de acordo com as atividades e os interesses profissionais de seus autores. A segunda, seguindo Garin, se concentra em escritos representativos como histórias, tratados educacionais e obras de filosofia política ou moral, e concebe o Humanismo como um fenômeno essencialmente ideológico, se desenvolvendo como um movimento de reação à cultura da Idade Média.

¹³² TRINKAUS, Charles Edward. “A Humanist’s Conception of Humanism: The Inaugural Orations of Bartolomeo della Fonte”, *Studies in the Renaissance*, 7 (1960), p. 90–91; 123–125

¹³³ YATES. *Giordano Bruno e a tradição hermética*, p. 184.

¹³⁴ YATES. *Giordano Bruno e a tradição hermética*, p. 185.

Poggio, o homem recupera sua dignidade ao desprezar o mau latim, o estilo de vida ascético medieval, aproximando-se da grandeza social e do padrão de comportamento da nobreza romana, visando o estabelecimento de uma nova era de ouro baseada nos valores da cultura clássica.

Pico, em contraponto, via a dignidade do homem em sua relação com o divino, segundo a ideia de que o mago seria herdeiro da potencialidade criativa de Deus, um microcosmo. A *pia philosophia*, ligada à *prisca theologia*, ligaria o presente, passando pelo passado medieval, até a mais remota antiguidade em uma cadeia dourada do saber divino¹³⁵. “A filosofia escolástica (para a outra escola, o cúmulo do barbarismo) é para ele uma importante fonte da *pia philosophia*, a ser confrontada com as fontes neoplatônicas e outras”¹³⁶. Esta oposição é ilustrada na célebre carta de Pico a Ermolau Barbaro, na qual afirma:

Temos vivido, ilustre amigo Ermolau, e para a posteridade viveremos, não nas escolas dos gramáticos e nos locais onde são ensinadas as jovens inteligências, mas na companhia dos filósofos, nos conclave dos sábios, onde as questões em debate não se referem à mãe de Andrômaca, aos filhos de Níobe ou a tais leves trivialidades, e sim às coisas humanas e divinas.¹³⁷

Pico critica seu amigo humanista pela insistência naquilo que considera fútil, como os estudos gramaticais, retóricos e literários, enquanto defende o valor mais elevado dos estudos filosóficos. Esta diferenciação é presente ainda em outro trecho, no primeiro prefácio para suas *Conclusiones philosophicae, cabalisticar et theologicae* (1486). Após anunciar os diversos temas que serão tratados em suas teses, Pico declara que “ao recitar estas opiniões, [a obra] não procurou imitar o esplendor da língua romana, mas sim o modo de falar dos mais celebrados disputadores parisienses, pois este modo é utilizado pela maioria dos filósofos do nosso tempo”¹³⁸. Deste modo, Pico demonstra sua preferência pelo estilo de escrita francês (e portanto escolástico) em detrimento do romano, defendido pelos humanistas, evidenciando mais uma vez a diferença entre essas duas tendências. Essa divergência é agravada ao afirmar que a grande parte dos filósofos de seu tempo partem de uma abordagem semelhante, o que deixa claro que existe, de fato, uma diferença entre os humanistas e os filósofos nos tempos de Pico, ao menos de acordo com a perspectiva desses autores.

¹³⁵ YATES. *Giordano Bruno e a tradição hermética*, p. 186.

¹³⁶ YATES. *Giordano Bruno e a tradição hermética*, p. 186.

¹³⁷ Citado por YATES. *Giordano Bruno e a tradição hermética*, p. 187.

¹³⁸ MIRANDOLA, Pico della. *Syncretism in the West: Pico's 900 Theses (1486): The Evolution of Traditional Religious and Philosophical Systems*. With text, translation, and commentary by S.A. Farmer. Tempe, AR: Medieval & Renaissance texts & studies, 2003, p. 210: In quibus recitandis non Romanae linguae nitorem, sed celebratissimorum Parisiensium disputatorum dicendi genus est imitatus, propterea quod eo nostri temporis philosophi plerique omnes utuntur. (tradução do autor).

Em relação à tradição humanista, Frances Yates reconhece uma tendência secular e outra religiosa. Um humanista religioso, como Petrarca, é um piedoso cristão, ainda que se dedique aos *studia humanitatis* visando o aperfeiçoamento moral e espelhando os grandes homens da Antiguidade como modelos de virtude, dos quais é útil ao cristão tirar proveito. No caso de humanistas de tendências seculares como Poggio, Lorenzo Valla entre outros, a admiração pela cultura pagã foi tão intensa que alguns chegarão a depreciar o próprio cristianismo. “Em qualquer dos casos, a questão da religião não é vital; que um literato use ou deixe de usar os seus estudos com uma intenção moral e cristã é assunto dele próprio, e não uma questão religiosa de porte”¹³⁹.

Recentemente, John Hankins partiu destas ideias ao definir a escrita filosófica no Renascimento em três principais tradições: o humanismo, o escolasticismo e as chamadas novas filosofias. O humanismo é visto como um movimento originado nas cidades-estados italianas que se orientava ao estudo da antiga literatura romana, sendo remodelado por Petrarca em uma tendência contrária ao escolasticismo, que para ele representava o conhecimento dogmático, excessivamente técnico e francês, e portanto, inadequado para a Itália de seu tempo por seu caráter essencialmente medieval¹⁴⁰. Petrarca via no estudo do saber romano, uma renovação da cultura italiana e de sua glória antiga, e este estudo da Antiguidade tenderia a abarcar todos os tipos de filosofia. O pensamento de Petrarca no decorrer do século XV se disseminou e tornou-se o principal modelo educacional do século. O estudo das obras do passado levou ao resgate dos neoplatônicos, epicuristas e estoicos, bem como de textos religiosos judaicos, hindus, islâmicos e de religiões antigas, como os escritos herméticos, órficos e do zoroastrismo. A reforma educacional humanista envolveu diversas áreas de conhecimento, como a medicina, a lógica, o direito e até mesmo a teologia. A preferência por autores antigos em detrimento dos medievais se estendeu inclusive ao campo teológico, segundo a qual os Padres da Igreja ocupavam uma posição de destaque. Todavia, a ascensão do humanismo não significou a decadência do modelo escolástico, que continuou influente em diversas universidades como as de Pádua e de Bolonha¹⁴¹.

As novas filosofias, por outro lado, se baseavam em reformulações de correntes filosóficas da Antiguidade e se inclinavam a diversos assuntos, tendo em comum somente o aspecto anti-aristotélico. Estas tendências viam (assim como os humanistas) o modelo escolástico de matriz aristotélica como excessivamente restritivo, oferecendo concepções

¹³⁹ YATES. *Giordano Bruno e a tradição hermética*, p. 187.

¹⁴⁰ HANKINS. Introduction, p. 3-5.

¹⁴¹ HANKINS. Introduction, p. 4.

alternativas àquelas. Neste grupo se situaram filósofos tão diversos como Nicolau de Cusa, Pico della Mirandola, Marsílio Ficino, o frade franciscano Francesco Giorgi, Agostino Steuco, Giambattista della Porta; Francesco Patrizi; Giordano Bruno, Tommaso Campanella e Pierre Gassendi. Contrariamente a Yates, Hankins não considera este grupo como uma tradição homogênea, devido a diversidade de suas concepções, compondo parte de um “todo” apenas ao oferecer vias alternativas ao aristotelismo. Estes homens buscavam oferecer novos modelos cosmológicos, lógicos, psicológicos, teorias físicas e linguagens filosóficas que, em diversos casos, categoricamente se opunham à ortodoxia eclesiástica. Alguns membros deste grupo expressaram certo interesse pela magia e pelo oculto, fruto do desejo de dominar a natureza e seus mistérios¹⁴².

Portanto, houve uma oposição clara entre os objetivos dos escritores humanistas e o dos “novos filósofos”. Enquanto os humanistas defendiam o foco na formação moral e criticavam as pretensões dos filósofos em suas especulações teóricas, eram antagonizados pelos “novos filósofos”, como aqueles de tendência platônica, que acreditavam no estudo dos ensinamentos esotéricos como chave para os segredos de Deus, do universo e do próprio homem, defendendo a transcendência da natureza terrena da humanidade através da elevação da alma humana ao reino divino. É representativo, de acordo com esta noção, que pensadores como “Marsílio Ficino e Giambattista della Porta identificavam os objetivos do filósofo com os do mago”¹⁴³. É preciso observar, no entanto, que é um equívoco traçar definições fixas a todos os estudiosos do Renascimento, reduzindo-os seja a humanista, a filósofo ou teólogo, visto que em diversos casos estas tradições coexistiam em um mesmo indivíduo. Marsilio Ficino era um cristão neoplatônico devoto, e reunia em seu pensamento traços do escolasticismo, do hermetismo e do paganismo helenístico dos Oráculos Caldeus e de Zoroastro. Heinrich Cornelius Agrippa não era apenas um mago, mas também um teólogo humanista e um filósofo. Apesar de o hermetismo e a magia ocuparem um papel central no pensamento de Giordano Bruno, temas como o copernicanismo e a filosofia da ciência também figuravam entre suas preocupações¹⁴⁴. O mesmo pode ser dito a respeito de homens polivalentes como Leonardo da Vinci, cujo saber permeava diversas áreas do conhecimento. Assim, essas classificações devem ser encaradas como ferramentas metodológicas que podem nos ajudar a compreender o passado, e não a lapida-lo sob rígidos enquadramentos teóricos do presente.

¹⁴² HANKINS. Introduction, p. 5.

¹⁴³ HANKINS. Introduction, p. 6: Marsilio Ficino and Giambattista della Porta identified the aims of the philosopher with those of the magician. (tradução do autor).

¹⁴⁴ HANEGRAAFF, Wouter J.. Beyond the Yates paradigm: the study of Western Esotericism between counterculture and new complexity. *Aries*, Leiden, v. 1, n. 1, p.5-37, 2001, p.15-16.

Essas definições, ainda que arbitrárias, tornam possível estudar estas tendências separadamente para se compreender os diversos desenvolvimentos intelectuais pertinentes a cada tradição filosófica que tiveram lugar durante os séculos XV e XVI¹⁴⁵. No caso neoplatônico, nesta época, novos textos de Platão e seus seguidores foram trazidos do Oriente, e as tentativas de formular um sistema de pensamento de matriz platônica se empreenderam, promovendo abordagens diversas daquelas efetuadas pelos humanistas. Assim, as doutrinas de Platão e, especialmente as de seus seguidores, voltariam a desfrutar de grande popularidade na cultura ocidental, rivalizando o pensamento aristotélico¹⁴⁶.

2.2 O movimento neoplatônico florentino

O “renascimento” das doutrinas de Platão e seus seguidores, impulsionado pelo interesse dos humanistas, se desenvolveu nos primeiros anos do século XV, especialmente com o advento do Concílio de Basileia-Ferrara-Florença (1431-1439), por intermédio de nomes como Gemisto Plethon, Basílio Bessarion e Nicolau de Cusa. Esses autores exerceriam um impacto definitivo no resgate integral dos textos platônicos e neoplatônicos empreendido por Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Cristóforo Landino, entre outros, sob os auspícios de Cosimo de’Medici e, posteriormente, Lorenzo, o Magnífico. Assim, pretende-se abordar este processo, bem como seus reflexos na cultura portuguesa no decorrer dos séculos XV e XVI, de modo a reconstruir, ainda que de modo sintetizado, o ambiente filosófico com o qual Francisco de Holanda teve contato quando de sua viagem a Roma entre 1537 e 1538, acontecimento que influenciaria profundamente seu pensamento artístico e filosófico.

2.2.1 O resgate da filosofia de Platão

A influência dos textos platônicos provenientes do Oriente na cultura ocidental durante o século XV ocorreu por duas principais vias de contato: a primeira, após a chegada de Manuel

¹⁴⁵ HANKINS. Introduction, p. 1-4.

¹⁴⁶ CELENZA. The revival of Platonic philosophy, p. 77.

Chrysoloras, quando diversos ocidentais foram para o Oriente em busca de manuscritos gregos adquiridos por diversos meios, lícitos ou não; a segunda, após o Concílio de Basileia-Ferrara-Florença entre 1431 e 1445, o qual significou a última tentativa de unificar a Igreja Ocidental com a Oriental. O Concílio foi iniciado em Basileia, transferido para Ferrara em 1438 por ordem do Papa Eugênio IV (1383-1447) e, finalmente, transferido para Florença em 1439, devido ao perigo de peste. Neste Concílio, alguns autores buscaram tornar o pensamento de Platão interessante para os pensadores ocidentais, e a eloquência dos estudiosos orientais que mantiveram contato com os textos platônicos contribuiu para a realização deste objetivo¹⁴⁷.

Neste Concílio, Gemistus Plethon (ca.1355-1452/54) membro da delegação bizantina com o título de *orator*, juntamente com seu discípulo, Basílio Bessarion (1403-1472), futuro cardeal (1440) da Igreja de Roma, despertaram o interesse ocidental no pensamento de Platão num sentido propriamente filosófico¹⁴⁸. Plethon ministrou aulas sobre as diferenças entre Platão e Aristóteles, escrevendo em seguida seu *De Differentiis* (1540), que resume as discussões sobre o assunto. O pensador acreditava que Platão, cuja metafísica seria superior a de Aristóteles, era um dos representantes de uma linhagem teológica de sábios cuja origem remontaria a tempos imemoriais. A autoridade destes homens seria comprovada por seus textos, entre eles: o *Corpus Hermeticum*, conjunto de escritos atribuídos à figura mítica de Hermes Trismegisto, textos atribuídos a Zoroastro, os Oráculos Caldeus, Orfeu e Pitágoras, que possuíam valor equivalente às revelações das Escrituras hebraico-cristãs¹⁴⁹. Em sua obra posterior (e a mais polêmica), *Nomoi* ou Livro das Leis, a qual lhe demandou os últimos anos de sua vida, descreve seu sistema metafísico baseando-se no sincretismo utilizado por Proclo e Psellos. Plethon empreende um novo resgate da filosofia platônica, almejando uma verdadeira reforma religiosa pautada no neoplatonismo pagão helenístico, oferecendo, com base em Proclo, uma explicação alegórica para os deuses gregos.

Ele defendeu um retorno às raízes da cultura helenística e identificou estas raízes com o Platonismo e um culto aos deuses ampliado, não tão diferente do culto aos santos, mas mais explícito em seu claro reconhecimento de que, para a maior parte das pessoas, múltiplas formas de contato com o divino sempre foram necessárias, mesmo para aqueles que acreditam na existência de apenas um ser supremo.¹⁵⁰

¹⁴⁷ CELENZA. The revival of Platonic philosophy, p. 80.

¹⁴⁸ WOODHOUSE, C. M.. *George Gemistos Plethon: The Last of the Hellenes*. New York: Oxford University Press, 1986, p. x. Woodhouse afirma que o estudo filosófico de Platão, de modo distinto da operação literária das traduções, se iniciou com a chegada de Pletho.

¹⁴⁹ WOODHOUSE. *George Gemistos Plethon*, p. ix; KRISTELLER. *Renaissance Thought*, p.53.

¹⁵⁰ CELENZA. The revival of Platonic philosophy, p. 80: He endorsed a return to the roots of Hellenic culture, and he identified those roots with Platonism and a broadened cult of the gods, not so dissimilar after all to the cult of the saints, but more explicit in its frank acknowledgment that, for most people, multiple outlets for contact with the divine have always been necessary, even those who believe in the existence of one supreme being. (tradução do autor)

Para o filósofo bizantino, os deuses pagãos se dividem em vários graus metafísicos e constituem tudo aquilo que ocupa uma posição superior à humanidade na hierarquia cósmica, sendo condicionados pelo destino a servirem de fonte inesgotável de abundância e bondade para os humanos. Zeus, que ocupa a posição mais elevada na cadeia de deuses, é o Bem absoluto, eterno, não-criado, o criador de si mesmo e de tudo que compõe o universo¹⁵¹. Abaixo de Zeus se encontram os deuses de segunda e terceira ordens. As divindades da segunda ordem são as criações diretas de Zeus, enquanto as da terceira ordem são filhos dos deuses da segunda ordem, portanto, netos de Zeus. A terceira ordem são os administradores dos assuntos universais e humanos e obedecem aos deuses de segunda ordem, como Poseidon, o filho mais velho de Zeus e sua criação mais perfeita. As divindades nascidas diretamente de Zeus são desprovidas de corpos e matéria, habitando a esfera supraceleste onde habitam as formas puras de pensamento, cujos atributos se interconectam e remetem a Zeus, a origem e fim de tudo o que existe. Alguns deuses da segunda ordem são legítimos e vivem no Olimpo, sendo capazes de gerar seres imortais, enquanto outros, ilegítimos, vivem no Tártaro e são chamados de Titãs, produzindo somente seres mortais.¹⁵²

Os deuses da terceira ordem, filhos de Poseidon, de modo semelhante são divididos entre legítimos e ilegítimos: os legítimos são os corpos celestes, cujas almas são oniscientes e puras e possuem corpos belos; os ilegítimos são os *daemones* terrestres, inferiores tanto no que tange à alma quanto ao corpo e são incapazes de desenvolver conhecimento científico. Portanto, Plethon constrói quatro categorias de deuses: os olímpicos, os do Tártaro, os corpos celestes e os *daemones*¹⁵³. Em outras passagens de seu *Nomoi*, como no capítulo XXXII da terceira parte, que versa sobre o nomes divinos, defende a importância das cerimônias em honra ao deuses em afinidade com as crenças religiosas¹⁵⁴. Posteriormente, nos capítulos seguintes, descreve invocações aos deuses para cada momento do dia¹⁵⁵. Conforme Woodhouse observa, os deuses de Plethon são melhor entendidos como as personificações das Ideias neoplatônicas. Contudo, o caráter polêmico da obra relativo ao paganismo levou à sua posterior condenação pelo patriarca ortodoxo Genádio II de Constantinopla (ou Georgios Kourtesios Scholarios) (ca.1400-ca.1473), que defendeu a destruição da obra de Pletho¹⁵⁶.

¹⁵¹ WOODHOUSE. *George Gemistos Plethon*, p. 329.

¹⁵² WOODHOUSE. *George Gemistos Plethon*, p. 329.

¹⁵³ WOODHOUSE. *George Gemistos Plethon*, p. 330.

¹⁵⁴ WOODHOUSE. *George Gemistos Plethon*, p. 344.

¹⁵⁵ WOODHOUSE. *George Gemistos Plethon*, p. 345.

¹⁵⁶ WOODHOUSE. *George Gemistos Plethon*, p. 321.

A importância de Gemistus Plethon no resgate do neoplatonismo do mundo bizantino se deu como um estímulo fundamental ao estudo sistemático da obra de Platão e dos autores neoplatônicos durante o século XV, quando permaneceu em solo italiano a partir de 1438, com Bessarion, seu discípulo¹⁵⁷. Woodhouse, contudo, pontua que a tentativa de Pletho de substituir a metafísica aristotélica pela platônica como cânone filosófico fracassou. Sua influência teria sido vista sobretudo no campo da poesia e das artes em detrimento do filosófico¹⁵⁸.

Filósofos continuaram por gerações a aderir ao aristotelianismo tal como interpretado pela tradição escolástica. Mesmo quando descartavam Aristóteles, não era para colocar Platão em seu lugar. Mas poetas, pintores, escultores e criadores de obras da imaginação, em geral, tomaram Platão como inspiração¹⁵⁹.

Em contraste, Eugenio Garin e Kristeller ressaltam a importância do neoplatonismo resgatado por Plethon e outros pensadores bizantinos no enfraquecimento das sólidas bases escolásticas construídas no decorrer do fim do período medieval, e no impulso a sistemas neoplatônicos posteriores. Segundo esta visão, o platonismo de Plethon e outros teria contribuído para a perda da supremacia concedida a Aristóteles no campo filosófico¹⁶⁰. Exemplo deste fato pode ser visto no suposto impacto de Plethon em Cosimo de Medici que, impressionado pelos discursos do filósofo bizantino durante o Concílio em Florença, teria recebido do mesmo um manuscrito contendo um texto platônico, inspirando-o a resgatar o pensamento de Platão em Florença, empreendimento liderado pelo maior expoente do neoplatonismo no Renascimento, Marsílio Ficino (1433-1499)¹⁶¹.

Francis Ames-Lewis e James Hankins, por outro lado, destacam o caráter improvável da situação vivida por Cosimo, quem não teria compreendido suficientemente o teor das apresentações de Plethon, quem as teria proferido em grego e desconhecia o latim e o vernáculo italiano. Hankins demonstra que o contato de Cosimo com Plethon poderia ter ocorrido somente ao ter recebido (diretamente ou não) do filósofo grego uma cópia da obra completa de Platão, a qual seria posteriormente base para a tradução efetuada por Marsílio Ficino anos mais tarde. Segundo o autor, o interesse de Cosimo pela obra platônica se deu, entre outros fatores, pelo elevado prestígio que a obra possuía. O conjunto dos diálogos de Platão seria, inclusive, o termo

¹⁵⁷ HANKINS. Introduction, p.4; CELENZA. The revival of Platonic philosophy, p. 81.

¹⁵⁸ WOODHOUSE. *George Gemistos Plethon*, p. x.

¹⁵⁹ WOODHOUSE. *George Gemistos Plethon*, p. x-xi: Philosophers continued for generations to adhere to Aristotelianism as interpreted in the scholastic tradition. Even when they discarded Aristotle, it was not to put Plato in his place. But poets, painters, sculptors, and creators of works of imagination in general took Plato to their hearts. (tradução do autor).

¹⁶⁰ GARIN. *O Zodíaco da vida*, p.75 sgs.; KRISTELLER. *Renaissance Thought*, p.53.

¹⁶¹ FICINO, Marsílio. *Opera Omnia*. Basileae: ex officina Henricpetrina, 1576, I, p. 1537; WOODHOUSE. *George Gemistos Plethon*, p. 373; CELENZA. The revival of Platonic philosophy, p. 80; KRISTELLER. *Renaissance Thought*, p.53; FAIVRE. *Western Esotericism*, p. 35.

correto para a “Academia” referida por Ficino no proemium de sua tradução de Plotino, representando assim os “libri platonici”¹⁶².

Em adição, não há evidências de que ele teria incentivado o estudo de Platão durante os quinze anos que separavam o Concílio e a Paz de Lodi em 1454. De acordo com este argumento, o interesse de Cosimo por Platão tivera sua origem através do aristotélico Johannes Argyropoulus (1414-1487), que deixou Constantinopla após o saque de 1453 e chegou em Florença em 1456, sendo recebido pelo círculo da família Medici. Argyropoulus pode ter sido questionado por Cosimo sobre certos assuntos relativos à imortalidade da alma, filosofia e teologia, o que posteriormente teria inspirado Ficino a escrever sua principal obra. Della Torre relata que Argyropoulos ministrava aulas sobre o *Menon* de Platão, falando da doutrina platônica com admiração¹⁶³.

É emblemático que um estudioso aristotélico como Argyropoulus tenha contribuído para o interesse da obra de Platão em um momento em que a oposição entre ambos rendia confrontos teóricos¹⁶⁴. Garin a este respeito salienta que as pretensões do filósofo grego se voltaram em harmonizar o pensamento de Platão, Aristóteles, Plotino e Proclo, e não em uma apologia do segundo¹⁶⁵. Por outro lado, embora ministrasse aulas sobre Platão e demonstrasse afinidade com seu pensamento, sua posição como estudioso ainda permanecia como comentador de Aristóteles. Raymond Marcel nota que apesar do respeito que Argyropoulos detinha para com a obra de Platão, era um convicto aristotélico e “[...] embora ele tenha apreciado o charme dos Diálogos e pode ter se atraído pela metafísica de Platão, que conhecia bem, a lógica de Aristóteles permaneceu para ele o fundamento de toda ciência”¹⁶⁶. É possível, deste modo, que tanto Argyropoulus (diretamente) quanto Plethon (indiretamente, ao fornecer a obra completa de Platão para ser copiada) possam ter contribuído para o interesse pela doutrina platônica de Cosimo e, posteriormente, do jovem Ficino.

¹⁶² HANKINS, James. Cosimo de' Medici and the 'Platonic Academy'. *Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes*, [s.l.], v. 53, 1990, p.144-162; AMES-LEWIS, Francis. Neoplatonism and the visual arts at the time of Marsilio Ficino. In: ALLEN, Michael J. B.; REES, Valery; DAVIES, Martin (Ed.). *Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy*. Leiden/Boston/Koln: Brill, 2002. p. 334.

¹⁶³ AMES-LEWIS. Neoplatonism and the visual arts at the time of Marsilio Ficino, p. 334; DELLA TORRE. *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*, p. 366-97.

¹⁶⁴ É significativa, nesse sentido, a oposição entre Jorge de Trebizonda e Basílio Bessarion. Ao escrever seu *Comparatio Philosophorum Platonis et Aristotelis*, onde detrata Platão, recebe uma réplica entusiástica de Bessarion em seu *In calumniatorem Platonis*, publicada em Roma (1469). Sobre esta disputa, cf. MONFASANI, John. A tale of two books: Bessarion's *In Calumniatorem Platonis* and George of Trebizond's *Comparatio Philosophorum Platonis et Aristotelis*. *Renaissance Studies*, [s.l.], v. 22, n. 1, p.1-15, fev. 2008.

¹⁶⁵ GARIN, Eugenio. *Medioevo e rinascimento*. Bari: Laterza, 1961, p. 241.

¹⁶⁶ MARCEL, Raymond. *Marsile Ficin*. Paris: Société d'Édition, Les Belles Lettres, 1958, p. 271. Et bien qu'il ait apprécié le charme des Dialogues et qu'il ait été séduit par la métaphysique platonicienne, qu'il connaissait bien, la logique d'Aristote restait pour lui le fondement de toute science. (tradução do autor)

Ficino, em seu *Proemium* para a tradução comentada das *Enéadas* de Plotino, reconhece este débito para com Plethon, e seu respeito pelo pensador oriental o fez considerá-lo como “quase um segundo Platão”¹⁶⁷. É possível afirmar, portanto, que Ficino era consideravelmente familiarizado com os textos de Plethon e reconhecia sua importância na recuperação do pensamento platônico, apesar de seu sistema filosófico não apresentar os elevados traços do paganismo helenístico de Plethon, vestígios estes utilizados sobretudo como impulsos criativos nas artes. Como consequência, o papel de Plethon na filosofia renascentista é melhor visto como o grande impulsionador e defensor do ressurgimento do neoplatonismo, que se tornaria a mais influente corrente filosófica entre os séculos XV e XVI, apesar da permanência da doutrina escolástica nos meios universitários¹⁶⁸.

No mesmo período, o cardeal germânico Nicolau de Cusa (1401-1464), outro participante do Concílio de Basiléia-Ferrara-Florença, foi o primeiro filósofo ocidental do século XV a inserir elementos neoplatônicos em seu sistema de pensamento¹⁶⁹. Assim como Marsílio Ficino e Pico della Mirandola posteriormente no mesmo século, Nicolau acreditava que todas as religiões partilhavam uma mesma revelação fundamental, encoberta por diferentes camadas superficiais que variavam conforme as culturas humanas¹⁷⁰. Desenvolvendo elementos presentes em Proclo, Platão e Pseudo-Dionísio, Nicolau considerava as ideias da mente divina como partes de um único arquétipo que se expressa de um modo particular em infinitos modos nos elementos criados materialmente¹⁷¹. À sua cosmologia, que divide o universo entre uma região inteligível e outra sensível, defende a ideia de uma douta ignorância, nos termos de Pseudo-Dionísio, um método de conhecer a Deus, que é inconcebível e inefável, por uma *via negativa*, através da especulação sobre os atributos que Deus não possui¹⁷². Para Nicolau, o ser humano é um universo em escala reduzida (*microcosmos*), e o ser mais elevado da criação, ocupando uma posição inferior somente aos anjos. Unindo-se à divindade, o indivíduo alcança a perfeição e participa da infinidade de Deus¹⁷³. Porém, uma sistematização da filosofia neoplatônica no Renascimento viria com Marsílio Ficino, o principal representante do neoplatonismo renascentista¹⁷⁴.

¹⁶⁷ FICINO. *Opera Omnia*, I, p. 1537: Quasi Platonem alterum. (tradução do autor).

¹⁶⁸ KRISTELLER. *Renaissance Thought*, p.58-59; CELENZA. *The revival of Platonic philosophy*, p. 79.

¹⁶⁹ HANKINS. Introduction, p. 4.

¹⁷⁰ MILLER, Paul J. W.. Introduction. In: MIRANDOLA, Pico della. *On The Dignity of Man, On Being and the One, Heptaplus*. Translation by Charles Gleen Wallis and Douglas Carmichael. Introduction by Paul J. W. Miller. Indianapolis and Cambridge: Hacket Publishing, 1965, p. x.

¹⁷¹ KRISTELLER. *Renaissance Thought*, p.59.

¹⁷² HOPKINS, Jasper. *A concise introduction to the philosophy of Nicholas of Cusa*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1978, p.5.

¹⁷³ HOPKINS. *A concise introduction to the philosophy of Nicholas of Cusa*, p. 38.

¹⁷⁴ HANKINS. Introduction, p.4.

2.2.2 *Alter Plato*: Marsílio Ficino e a Academia Platônica

Filho de Diotifeci d'Agnolo, médico pessoal de Cosimo de Medici (1389-1464) - do qual aprendeu seus conhecimentos de medicina, Marsilio Ficino foi o maior representante do neoplatonismo renascentista. Em posse de um manuscrito contendo a obra completa de Platão, provavelmente copiada de um códex pertencente a Gemisto Plethon (ou comprada do mesmo) durante o concílio de Basileia-Ferrara-Florença, Cosimo de Medici, em 1463, concede a Ficino uma propriedade na vila de Careggi, de modo a torná-la um centro de estudos da obra de Platão e seus seguidores. Arnaldo della Torre considera esse acontecimento como a gênese da Academia Platônica de Florença, um centro de estudos que incluiria, entre seus participantes, os principais estudiosos da cidade toscana, como Cristóforo Landino, Pico della Mirandola entre outros. Em Careggi, estes pensadores se reuniam sob a égide do patronato de Cosimo de' Medici e, posteriormente, de Lorenzo, “o Magnífico”, seu neto¹⁷⁵. Predominante na historiografia do neoplatonismo renascentista do século XX, a tese, defendida por Arnaldo della Torre é contraposta por James Hankins.

Recorrendo a uma grande quantidade de fontes da época, James Hankins entende que a “Academia platônica” não consistiu em um grupo seletivo formado pelos principais filósofos florentinos da segunda metade do século XV, mas sim um grupo informal de estudos no formato de um *gymnasium* – uma escola humanista privada - vinculado ao *studio florentino* (a Universidade de Florença, na qual o pensador também ministrou aulas de “filosofia” em 1466) formado por discípulos – e não amigos da mesma estatura - de Ficino. Para Hankins, o filósofo ministrava, para a maioria de seus *discipuli*, diversos temas além daqueles expostos por Platão e seus seguidores, como a literatura vernacular, as cartas de São Paulo, astrologia e a medicina espiritual. As aulas de Ficino ocorreriam dentro da cidade de Florença (e não em Careggi), possivelmente na casa de seu pai na via S. Egidio, próximo ao hospital de S. Maria Nuova,

¹⁷⁵ DELLA TORRE, Arnaldo. *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*. Firenze : Carnesecchi e figli, 1902, 457-468. James Hankins identifica o manuscrito que Cosimo obteve de Plethon como sendo o de código Lau. LXXXV, 9, localizado em Florença. Adicionalmente, o autor questiona a profundidade da relação patronal entre a família Medici e o filósofo, afirmando que o platonismo seria objeto de um interesse superficial por parte de Cosimo. Essa interpretação é questionada por Field. Cf. HANKINS. Cosimo de' Medici and the 'Platonic Academy', p. 156-61; FIELD, Arthur. *The Platonic Academy of Florence*. In: ALLEN, Michael J. B.; REES, Valery; DAVIES, Martin (Ed.). *Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy*. Leiden/Boston/Koln: Brill, 2002, p. 374 s..

onde seu pai trabalhava. Por outro lado, as arguições de Ficino não se limitavam a ambientes restritos e ocorriam, por vezes, na forma de audições públicas (como a proferida no convento de Santa Maria degli Angeli), simpósios e cartas direcionados a uma maior audiência¹⁷⁶.

Arthur Field questiona a tese de Hankins de que a Academia de Ficino, apesar de sua natureza informal, não seria necessariamente, platônica. Para o autor, todas as disciplinas ensinadas por Ficino eram permeadas pelo neoplatonismo, considerando que, desde a década de 1460, o estudo da obra de Platão e seus seguidores ocupou a totalidade da produção ficiniana até o fim de sua vida e os “outros temas” citados aparecem relacionados a todas as suas obras:

Se, como Hankins argumenta, Ficino não ministrava aulas sobre platonismo, mas sobre ‘literatura vernacular’, o que ele estava ensinando?? Os poetas Guido Cavalcanti e Dante? Eles são claramente platônicos. E a Bíblia? São Paulo é platônico, e outros textos são também – ou ao menos compartilham asseções comuns ou uma revelação em comum. Astrologia? Astrologia é platônica. ‘medicina espiritual’? Esta é, talvez, a mais platônica de todas¹⁷⁷.

Desta maneira, a Academia que Ficino mantinha com seus alunos, mesmo que se ocupasse de diversos temas, tais disciplinas eram ensinadas sob a perspectiva do pensamento de Platão. Considerando as inclinações de Ficino, esta interpretação se torna a mais plausível. Hankins, adicionalmente, identificou um outro sentido, utilizado por Ficino, para o termo “academia”, o qual era também encarado como sinônimo do *corpus* platônico, a coleção das obras do pensador ateniense. Contudo, Arthur Field argumenta, baseando-se na concepção de história de Ficino, que o termo não se refere simplesmente aos “livros de Platão” (embora tais referências ocorram), mas, em alguns trechos, à toda a tradição da *prisca theologia*, incluindo o próprio Platão e seus interpretes, assim como os outros estudiosos da obra platônica pertencentes ao seu círculo de amigos, os “*confabulatores*”. Para o mesmo autor, a ausência, nas obras de Ficino, de referências aos seus amigos próximos como “academici” (um termo utilizado apenas para seus discípulos) se deve a uma atitude de polidez, visto que o termo, caso

¹⁷⁶ HANKINS. Cosimo de' Medici and the 'Platonic Academy', p. 157-61; HANKINS, James. The Myth of the Platonic Academy of Florence. *Renaissance Quarterly*, [s.l.], v. 44, n. 3, out. 1991, p.429 s, 457-461; Humanist academies and the “Platonic Academy of Florence. In: *Proceedings of the conference, "From the Roman Academy to the Danish Academy in Rome"*. (ed.) JANSEN, H. Ragn; PADE, M. Analecta Romana Instituti Danici Supplementum. Copenhagen: Odense University Press, forthcoming, p. 24. Disponível em: <<https://dash.harvard.edu/handle/1/2936369>> Acesso em Nov. 2018. Sobre Ficino como professor do *studio florentino*, cf. DAVIES, Jonathan. Marsilio Ficino: Lecturer at the Studio fiorentino. *Renaissance Quarterly*, [s.l.], v. 45, n. 4, dez. 1992, p.785-790. A palavra academia também era utilizada para designar essas escolas de caráter humanista, tais como as de Guarino Veronese (ca. 1374-1460) e Vittorino da Feltre (1378-1446), cf. HANKINS. The Myth of the Platonic Academy of Florence, p.434.

¹⁷⁷ FIELD. The Platonic Academy of Florence, p. 364: If, as Hankins argues, Ficino was not lecturing on Platonist but on 'vernacular literature', what was he lecturing on? The poets Guido Cavalcanti and Dante? They are clearly Platonic. What about the Bible? St Paul is Platonic, and other texts are also—or, at least they share common assumptions or a common revelation. Astrology? Astrology is Platonic. 'Spiritual medicine'? That is perhaps the most obviously Platonic of all. (tradução do autor)

aplicado a estudiosos como Cristóforo Landino, poderia causar constrangimento ao colocá-los como seus alunos¹⁷⁸.

Assim, Field, seguindo Kristeller, conclui que a “Academia Platônica” de Ficino não teria sido uma instituição organizada como as academias do século XVI, mas um grupo de estudiosos diversos ao redor de Ficino, unidos pelas ideias propagadas pelo próprio filósofo, de modo que “o termo Academia Platônica é perfeitamente apropriado para o círculo de Ficino” e fora adotado apenas com o objetivo de emular a Academia de Platão¹⁷⁹. Essa interpretação ganha força ao se considerar que Ficino buscou, verdadeiramente, um renascer da tradição platônica (que para ele, remontava ao próprio Moisés e a Hermes Trismegisto) em comunhão com a doutrina cristã. É demonstrativo dessa atitude o fato de ter escolhido, para seu *magnum opus*, o mesmo nome de um tratado de Proclo, mas com um objetivo diverso: sua *Theologia Platonica* buscava uma concordia com o cristianismo, e não uma defesa do neoplatonismo pagão frente o avanço da doutrina cristã. Ficino, com isso, buscava estabelecer uma nova Academia, de natureza universal, que abarcasse todas as manifestações do pensamento humano em uma *concordia*. Neste sentido, seria natural que o próprio Ficino concebesse uma “academia espiritual” composta por todos aqueles que se debruçaram no estudo da *prisca theologia*.

Em sua pequena propriedade em Careggi, considerada por Ficino como um retiro e um local de estudos no qual podia trabalhar sem ser incomodado pela visita frequente de amigos, o florentino se empenhou na tradução das obras de Platão, de seus seguidores e produziu boa parte de seus principais escritos¹⁸⁰. Como tradutor, Ficino foi o primeiro a oferecer ao Ocidente a tradução completa para o latim dos textos herméticos¹⁸¹ (feita em 1463 mas publicada somente em 1471) com a exceção do *Asclépio* (já conhecido desde a Antiguidade Tardia¹⁸²), das obras de Platão (1484), Plotino (1492), e, em seus últimos anos, dos textos de Porfírio, Jâmblico,

¹⁷⁸ Cf. HANKINS. Cosimo de' Medici and the 'Platonic Academy', p. 149-55; The myth of Platonic Academy of Florence, p. 442; FIELD. The Platonic Academy of Florence, p. 364, 367 s..

¹⁷⁹ FIELD. The Platonic Academy of Florence, p. 376: the term Platonic Academy is a perfectly appropriate one for the Ficino circle (tradução do autor); KRISTELLER, Paul Oskar. The Platonic Academy of Florence. *Renaissance News*, [s.l.], v. 14, n. 3, out. 1961, p.147-159.

¹⁸⁰ FICINO. *Opera Omnia*, I, p. 842; HANKINS. The Myth of the Platonic Academy of Florence, p.457-461. Em Careggi Ficino refinou sua tradução da obra de Platão, escreveu seu comentário da obra de Plotino, traduziu Pseudo-Dionísio e compôs alguns de seus principais escritos, como os livros *De Vita*. HANKINS. The Myth of the Platonic Academy of Florence, p.456; Cosimo de' Medici and the “Platonic Academy”, p. 149-155.

¹⁸¹ Em seu *Argumentum* para o *Pymander*, Ficino relata que Cosimo ordenara-lhe que traduzisse as obras de Platão, entretanto, no ano de 1463, fora avisado que deveria primeiramente traduzir as obras de Hermes Trismegisto, e só posteriormente as de Platão. Deduz-se deste fato o grande interesse de Cosimo em ler a obra de Hermes antes de sua morte, fato que ilustra o reconhecimento e a reputação que Trismegisto desfrutava no período, tido como muito mais antigo que Platão e naturalmente de maior relevância para aqueles interessados na sabedoria da Antiguidade. Cf. FICINO, Marsilio. *Mercurii Trismegisti Pymander, de potestate et sapientia Dei* : Eiusdem Asclepius, de voluntate Dei. Iamblichus de mysterijs Aegyptiorum, Chaldaeorum, & Assyriorum. Proclus in Platonicum Alcibiadem, de anima & daemone. Idem de sacrificio & magia . Basileia: per Mich. Isingrinium, 1532, p. 1.

¹⁸² COPENHAVER. *Hermetica*, p.xlv; YATES. *Giordano Bruno e a tradição hermética*, p.15.

Proclo, Sinésio e Psellos (1497), além de comentários a outros escritos neoplatônicos, como os *Nomes Divinos* e a *Teologia Mística* de Pseudo-Dionísio (1491), disponibilizando ao público ocidental, obras que, em sua maioria, eram acessíveis apenas aos estudiosos orientais¹⁸³.

Como filósofo, Ficino foi responsável por reunir em um mesmo *corpus* filosófico essencialmente neoplatônico, o Hermetismo, a Astrologia, a magia de Zoroastro e os ensinamentos órficos, todas estas doutrinas em *concordia* com o pensamento cristão, com o propósito de estabelecer uma religião universal. Esta *philosophia perennis* foi identificada por Ficino na árvore genealógica da sabedoria de Plethon, que, segundo se acreditava, possuía raízes na mais remota antiguidade até os tempos do próprio Ficino e englobava figuras míticas como Moisés, Hermes Trismegisto, Zoroastro, Orfeu, Platão, as Sibilas, os neoplatônicos e outros representantes desta revelação divina¹⁸⁴. É curioso, neste sentido, que Plethon não cita Hermes Trismegisto, mas inclui Padres da Igreja como Agostinho, Lactânio e Clemente¹⁸⁵. De todo modo, ainda que Ficino tenha adaptado esta genealogia do saber, a função de Plethon como uma inspiração é evidente, conforme se observa em outros trechos da obra ficiniana. A possível utilização dos textos de Plethon sobre Oráculos Caldeus para sua tradução latina; a atribuição de *magi* aos seguidores de Zoroastro, primeiramente efetuada por Plethon, da doutrina do “veículo da alma”¹⁸⁶; e, finalmente, ao discutir sobre a doutrina de Heráclito sobre o eterno devir, a realidade em constantemente fluxo criativo, em que Ficino cita, entre os filósofos de sua *prisca theologia* partidários desta noção os nomes de Platão, Plotino, Proclo, e, finalmente, o de Plethon, quem “ não nega ser provável ”¹⁸⁷.

Empreende uma conciliação entre o neoplatonismo e o cristianismo em sua monumental *Theologia Platonica*, seu *magnum opus*, redigida entre os anos de 1469 e 1474, e publicada em 1482¹⁸⁸. Neste conjunto de dezoito livros, Ficino defendia dois ideais que, por sua causa, são geralmente relacionados a todo o Renascimento. O primeiro é a noção de mago como detentor dos segredos e poderes capazes de operar transformações na natureza, formada por correspondências, códigos e símbolos ocultos; o segundo é a ideia de que a alma naturalmente anseia e busca ascender ao reino metafísico da Mente, do Conhecimento ou do Amor essenciais,

¹⁸³ ALLEN, Michael J. B.. Introduction. In: ALLEN, Michael J. B.; REES, Valery; DAVIES, Martin (Ed). *Marsilio Ficino: His theology, His Philosophy, His Legacy*. Leiden;Boston; Koln: Brill, 2002, p.xiii-xv. (Brill's Studies in Intellectual History)

¹⁸⁴ ALLEN. Introduction, p. xiii-xxii; FAIVRE. *Western Esotericism*, p.6.

¹⁸⁵ WOODHOUSE. George Gemistos Plethon, p. 59; YATES. *Giordano Bruno e a tradição hermética*, p. 27.

¹⁸⁶ WOODHOUSE. *George Gemistos Plethon*, p. 374.

¹⁸⁷ FICINO. *Opera Omnia*, II, p. 1594. Negat esse probabile. (tradução do autor).

¹⁸⁸ ALLEN, Michael J. B. & HANKINS, John. Introduction. In: FICINO, Marsilio. *Platonic Theology, Volume 1*. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen. Cambridge MA/London: Harvard University Press, 2001. p.xi. (The I Tatti Renaissance Library).

seja por meios poéticos, proféticos ou religiosos. A alma atingiria, assim, uma transformação interior e uma iluminação, tanto no sentido religioso da fé, quanto no da contemplação intelectual, que para Ficino constituíam um mesmo processo¹⁸⁹. Ficino constrói um sistema formado por cinco níveis ontológicos hierarquicamente posicionados do mais denso e inferior ao mais sutil e superior: Corpo (massa corporal), Qualidade, Alma, Anjo (mente angélica ou *angelum*) e Deus. O primeiro nível, o mundo material é considerado a sombra de Deus. Indeterminado por natureza e sujeito à eterna divisibilidade, é informe e passivo, sujeito à organização da forma impressa pela alma, que lhe molda¹⁹⁰. Todavia, a matéria torna-se viva ao ser impregnada pela alma, moldando a matéria amorfa de acordo com as *Ideas* ou *Formas* que habitam a mente de Deus no mundo angélico. O segundo grau é representado pela qualidade, um tipo de forma sutil cuja natureza é simples, efetiva e de ação rápida. Torna-se corrompida ao penetrar profundamente na matéria e, ao invés de simples, torna-se divisível, impura, passiva, servindo como um intermediário entre a alma e o corpo ao imprimir na matéria a *razão seminal*, a imagem da *Idea* divina que é refletida sobre a Alma, moldando os corpos físicos de acordo com estas imagens¹⁹¹.

O terceiro nível metafísico de Ficino, o reino da Alma, como sede das imagens imortais de Deus, é formada por três componentes: *essência*, *poder* e *atividade*. A *essência* é a região (ou faculdade) da alma que mantém contato com a Mente angélica, sendo, portanto, imóvel; seu *poder* alterna entre movimento e repouso; e sua *atividade* é completamente sujeita à mudança operada pelo nível sensível, constituindo a parte inferior da alma e, conseqüentemente, mais próxima da esfera material, sua região irracional. A essência da alma liga-se à Mente angélica e funde-se a ela, fazendo com que o reino da mente seja “a cabeça da alma”, sua parte mais elevada. Assim, enquanto a esfera da Alma é compósita e impura, sua região mais elevada, em contato com a Mente divina, é pura e translúcida¹⁹². Desta maneira, a Alma é o nível intermediário do ser: liga e une todos os graus acima e abaixo, ascendendo ao superior e descendo aos níveis inferiores. A ligação com as essências divinas, cuja união se dá espiritualmente, gera o conhecimento e, quando preenche e move os corpos internamente, lhes concede vida¹⁹³.

¹⁸⁹ ALLEN & HANKINS. Introduction, p.x.

¹⁹⁰ FICINO, Marsílio. *Opera Omnia*, I, p.705.

¹⁹¹ FICINO, Marsílio. *Platonic Theology*. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen. Cambridge MA/London: Harvard University Press, 2001, v.1, I.1.3, p.14-16; I.2.1, p.18; I.3.1, p.28; III.1.1, p.213; IV.1.29, p.294. (The I Tatti Renaissance Library).

¹⁹² FICINO, Marsílio. *Opera Omnia*, I, p.705; FICINO. *Platonic Theology, Volume 1*, I.4.1, p.54; I.4.3, p.58; I.5.5, p.64-66.

¹⁹³ FICINO. *Platonic Theology*, v.1, III.2.1, p.231; III.2.2, p.237.

Analogamente a estes componentes, a Alma se subdivide em três níveis de desenvolvimento, de forma que cada um seja responsável por produzir e governar a seguinte: o primeiro como Alma do Mundo (*Anima Mundi*), o segundo e intermediário como as almas das doze esferas celestes e o último, como as almas individuais das criaturas vivas. As almas individuais vivificam as criaturas do mundo material e se subdividem em uma hierarquia composta por cinco tipos: elemental, compósita, vegetal, animal e humana. Ficino constrói uma hierarquia entre formas (ou almas)¹⁹⁴ que é estruturada, das qualidades inerentes à matéria, que a tornam apta a receber todas as formas criadas na mente divina, até a alma racional, que emana do Criador e diferencia o homem dos outros seres. Inicialmente, a matéria possui as qualidades primárias da raridade, densidade, luminosidade, peso, calor, frio, humidade e aridez. Estes atributos preparam a matéria para receber as formas dos elementos que provem do intelecto de Deus, o artesão do mundo. Assim, por exemplo, o fogo é gerado na matéria, como produto da combinação entre calor, aridez, raridade e luminosidade. Estas formas são absorvidas completamente pela matéria, tornando-a apta a produzir a multiplicidade de elementos vivos¹⁹⁵.

A seguir, a mente reúne os quatro elementos em apenas um, e por diferentes misturas, produz as diversas espécies de pedras, metais e outros objetos que Ficino define como compósitos. No próximo nível, encontram-se as plantas, que são superiores aos minerais por terem a habilidade de gerar vida ao utilizar as qualidades dos elementos como ferramentas, o que as formas compósitas são incapazes de operar¹⁹⁶. As almas dos animais ocupam o próximo degrau, superiores às plantas por se moverem e terem a capacidade de conhecer. Todavia, os animais também são envolvidos na matéria por dependerem de instrumentos corpóreos para executar as atividades dos sentidos. Além disso, não possuem a habilidade de perceber o que não habita o mundo sensível e o particular, obedecendo unicamente aos seus instintos corporais¹⁹⁷. As almas dos seres humanos ocupam o topo desta cadeia, sendo semelhantes às mentes celestes não apenas pelo ato de conhecer, mas pela natureza de seu conhecimento, que não necessita dos elementos ou qualquer instrumento corpóreo em sua atividade intelectual, pois o funcionamento da mente é independente e livre da prisão da matéria, que obstrui o poder de conhecer as realidades mais elevadas do universo¹⁹⁸.

¹⁹⁴ Ficino, em alguns trechos, como quando discute a superioridade da alma dos animais em relação a das plantas, utiliza *forma* e *alma* como termos intercambiáveis. Cf. FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, X, V, 4, p.154.

¹⁹⁵ FICINO, Marsilio. *Platonic Theology*. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen. London: Harvard University Press, 2003, v.3, X.5.1, p.150-52. (The I Tatti Renaissance Library).

¹⁹⁶ FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, X, 5, 2, p.152; X.5.3, p.154.

¹⁹⁷ FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, X, 5, 4, p.154-156.

¹⁹⁸ FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, X, 5, 5-6, p.156-158.

Acima das almas individuais e abaixo da *Anima Mundi*, encontram-se as almas das esferas celestes, das quais as almas específicas emanam e são sujeitas. Os céus, livres da corrupção do mundo dos sentidos, são as cópias corporificadas mais fieis das formas arquetípicas produzidas pela mente do Criador, segundo as quais todo o universo é feito. As *Ideas* são recebidas pelos corpos celestes por intermédio da Alma do Mundo, onde residem como imagens ou *razões seminais*. Considerando que é próprio da matéria ser capaz de receber todas as formas, nas esferas este processo se dá de modo mais completo, pois os corpos celestes são eternos e mais simples que os individuais, sendo, portanto, mais semelhantes às formas do Intelecto de Deus¹⁹⁹. Adicionalmente, as almas dos astros se destacam por seu eterno movimento circular, imitando as formas mais elevadas de Deus e da mente angélica²⁰⁰. Mediante seus movimentos circulares, as almas das esferas reproduzem as imagens das *Ideas* nos céus, servindo de modelo para as formas que são impressas nas almas individuais e, em seguida, aplicadas sobre a matéria²⁰¹. Assim, as almas individuais são moldadas e governadas pelas almas das esferas, suas superiores, por serem mais simples, duráveis e naturalmente mais próximas de Deus que as individuais. “Portanto, a excelentíssima matéria se une à excelentíssima forma, isto é, a intelectual, de modo que nunca se dissolvam”²⁰².

Desta maneira, os movimentos dos corpos celestes e suas infinitas combinações contribuem para a geração da vida e para a multiplicidade das coisas a serem criadas, preenchendo os céus de figuras responsáveis por transmitir influxos celestes para os elementos da matéria, ordenando-os de diversos modos, enquanto iluminam sua própria esfera²⁰³. Esta noção servirá de base para a magia astrológica de Ficino, que defenderá a possibilidade de extrair influências das almas das esferas para a obtenção de diversos benefícios. Em um nível superior às almas das esferas e regendo-as, está a Alma do Mundo, a parte mais elevada do reino da Alma que tem contato direto com o Intelecto ou Mente angélica. Tem a função de estruturar os diversos órgãos do universo, da mesma forma que a alma do homem é responsável por unir harmonicamente os elementos que compõem o corpo²⁰⁴. Nela são refletidas as imagens das *Ideas* formuladas na Mente divina que posteriormente serão impressas na matéria por seus

¹⁹⁹ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, IV, 1, 21, p.280.

²⁰⁰ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, IV, 2, 7, p.307; IV, 2, 9, p.309. Ficino identifica Deus com a figura de um círculo, pois não possui começo ou fim fora de si mesmo; o mundo angélico com a forma de um círculo duplo, pois contempla sua fonte (o Criador) e também a si mesmo; a alma é um círculo triplo, pois olha de volta para Deus, contempla a si mesma e também desce da causa das causas até seus efeitos, e então ascende dos efeitos às causas.

²⁰¹ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, IV, 2, 6, p.305; IV.2.8, p.306-308.

²⁰² FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, IV, 1, 21, p.282: Sic enim excellentissima materia excellentissimae formae, id est intellectuali, coniungitur usque adeo ut numquam dissolvantur. (tradução do autor).

²⁰³ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, IV, 2, 8, p.306-308.

²⁰⁴ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, IV, 1, 1, p.249; IV, 1, 23, p.287; IV, 1, 30, p.295.

níveis inferiores e subsequentes, e, assim, “[...] a alma do mundo possui, por poder divino, exatamente tantas razões seminais quantas são as ideias na mente divina, e essas mesmas razões seminais produzem o mesmo número de espécies na matéria”²⁰⁵. Cada espécie do mundo físico corresponde, por meio de sua própria razão seminal, a uma *Forma* arquetípica no plano Intelectual e, por meio desta mesma razão seminal, pode absorver um influxo dessa *Idea*, segundo a qual foi produzida.

Acima da alma encontra-se o plano imutável da Mente angélica, sede das *Ideas*, que se diferencia do Criador somente pela multiplicidade. Todavia, sua atividade é sujeita a mudanças, pois não apreende todas as coisas com seu pensamento simultaneamente, mas de modo gradual²⁰⁶. Para Ficino “A mente é plena de luz, a alma irracional é vazia, e a alma racional situa-se no meio destas: parte possui a luz intelectual e parte não possui”²⁰⁷. Ficino parte da noção neoplatônica de escalonamento entre os planos, segundo a qual a região inferior de um plano superior interage com a região superior do plano imediatamente inferior. Portanto, a Mente, com sua parte inferior, tem contato com a parte superior do reino da Alma, enquanto sua parte superior contempla Deus diretamente, servindo como um filtro através do qual a luz divina atinge o mundo físico ao passar pelos sucessivos degraus dos planos metafísicos. Formada pelos anjos, esta hipóstase é também chamada de espelho de Deus, o resultado do ato de autocontemplação divina. Conseqüentemente, os anjos são imóveis e, portanto, superiores às almas, que são parcialmente móveis e parcialmente imóveis (em sua parte superior). Estas, por sua vez, são superiores à qualidade que, acompanhando a natureza móvel da matéria ao ligar-se a ela, torna-se móvel. Desta forma, a Alma é a emanção da Mente angélica, e a ferramenta através da qual o divino Intelecto age sobre a matéria. “Portanto, a mente é o olho de sua alma” e “a luz do sol está para o olho do corpo, assim como a luz da verdade para o olho da alma”²⁰⁸.

Ocupando o topo da estrutura metafísica de Ficino, encontra-se Deus, a suprema unidade. Identificado com o Uno plotiniano, existe por si mesmo e sem causa, sendo a causa primeira de todas as coisas. Assim como a Alma é uma pluralidade móvel e os Anjos são uma

²⁰⁵ FICINO, Marsilio. *Three Books on Life*. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark. Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998, III, 1, 13-15, p.242. (Medieval & Renaissance Texts and Studies): [...] anima mundi totidem saltem rationes rerum seminales divinitus habet, quot ideae sunt in mente divina, quibus ipsa rationibus totidem fabricat species in matéria. (tradução do autor).

²⁰⁶ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, I, 5, 1, p. 58.

²⁰⁷ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, I, 5, 5, p. 66: mens est lumine plena, anima irrationalis vacua, rationalis tenet medium: partem habet intellectualis luminis, parte caret. (tradução do autor)

²⁰⁸ FICINO, Marsílio. *Opera Omnia*, I, p. 705; FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, I, 5, 9, p. 73; I, 5, 11, p.75; I, 6, 4, p.82: Est enim mens tuae animae oculus [...] lumen solis ad oculum corporis, sic veritatis lumen ad animae oculum. (tradução do autor).

pluralidade imóvel, Deus é, por sua vez, uma unidade imóvel, servindo como eixo ao redor do qual toda a criação se move e recebe vida. Além da absoluta unidade, Deus é o supremo Bem e Verdade, a fonte de onde emana toda a criação²⁰⁹. Baseando-se no *Deus artifex* platônico²¹⁰, Ficino relata que o criador do universo, por meio de sua vontade e conhecimento, almejou produzir uma obra tão semelhante a si mesmo quanto possível. Como primeira causa, é a essência a qual todas as hipóstases imitam como espelhos, almejando assemelharem-se com Deus e refletindo sua imagem para o nível seguinte com uma perda gradual de qualidade em relação ao original. Deste modo, as formas que compõem toda a criação são reflexos do olhar que as causas segundas lançam sobre a primeira. Portanto, abaixo de Deus, nada existe que seja desprovido de início e fim, visto que Deus é o início e o fim de todas as coisas²¹¹.

Para Ficino, o homem é um microcosmo e contém em si tudo o que o universo possui em uma escala maior. Citando Platão, considera a alma do homem como um espelho (*speculum*) no qual a imagem da divindade é refletida e, agindo como intermediária entre o superior e o inferior. A alma humana guarda dentro de si as bênçãos e imagens de tudo o que é mais elevado e os poderes e modelos do que é menos, desfrutando de autonomia para se direcionar tanto ao divino quanto ao terreno. Por consequência, a mente humana é uma centelha da Mente de Deus, possuindo em efeito o que Deus possui como causa. As espécies produzidas pela mente humana equivalem aos objetos da natureza, criados pelo Intelecto divino. Assim, as espécies que emanam do intelecto individual, da mesma forma que os objetos da natureza criados pela suprema Mente, são como o círculo de luz do sol que se origina do brilho de seus raios²¹².

Todavia, para acessar esta natureza, a alma deve se voltar ao que é superior, ao reino da Mente ou do Intelecto. Este método de iluminação mística de origem plotiniana, concebe a ascensão do indivíduo até a divindade por meio do esforço, em vida, de se tornar tão semelhante a ela quanto possível, efetuando o caminho inverso do empreendido pelo demiurgo platônico. A natureza intelectual do ser humano, sendo superior à corpórea, é desperta quando o que é mais elevado no mundo físico ascende ao nível intelectual²¹³. A elevação da alma até as *Ideas* divinas é atingida por meio de cinco etapas: nome, descrição, imagem, formula e *Idea*. Ficino utiliza o exemplo de um círculo. O nome é o resultado da associação que os sentidos fazem

²⁰⁹ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, I.6.1, p.79; II.1.1, p.93; I.5.13, p.77.

²¹⁰ PLATÃO. *Timeu e Crítias*. Tradução do grego, introdução, notas e índices de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011, 29e, p.97.

²¹¹ FICINO, Marsilio. *Platonic Theology*. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen.. London: Harvard University Press, 2002, v. 2, V.5.1, p.28; V.10.2, p.58. (The I Tatti Renaissance Library)

²¹² FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, *Proemium* 2, p. 8; III.1.15, p. 228; IV.1.23, p.287; IV.2.4, p.300; FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, XI.2.4, p.208.

²¹³ FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, I.5.6, p. 66; PLOTINUS. *The six Enneads*, 1977, I.2.3, p.7.

com a descrição de determinada figura ou imagem, como na descrição de um círculo, representado por uma figura que se volta sobre si mesma e é inteiramente equidistante de seu centro. Assim, ao visualizar a figura de um círculo, o nome e a descrição se adequam a imagem, embora esta não seja a essência de um círculo, mas sua cópia, estimulando a imaginação ou fantasia. Posteriormente, a alma racional convoca a fórmula invisível deste círculo dentro de si mesma, cuja natureza é como a de um símbolo, que a alma utiliza para direcionar seu olhar sobre a Ideia do círculo dentro da mente divina, levando ao conhecimento da verdadeira realidade do círculo²¹⁴.

Ficino afirma que a alma, presa no corpo ao cair de sua verdadeira essência, não pode atingir as divinas *Ideas* sem cumprir estas etapas, principalmente a fórmula, que tem a função de guiar a alma até o reino da Mente. Assim como as formas das coisas irradiam da mente divina penetrando na matéria por meio da camada inferior da alma, ou seja, pelas sementes das formas inteligíveis, do mesmo modo a transição da percepção das formas corpóreas até as *Ideas* não ocorre sem a participação da camada superior da alma, onde habitam as fórmulas desses modelos arquetípicos. “De modo que a ascensão das formas corporais [...] para as formas da mente divina, que são integralmente eternas por nenhuma de suas partes mudarem, é feita através das formas da mente humana, que são parcialmente eternas e parcialmente temporais”²¹⁵.

Como um raio que emana das ideias, a fórmula se liga facilmente a estas por instinto natural e carrega consigo a mente do indivíduo ascendente até sua origem, agindo como uma ligação, “Desde que é reconduzida para a ideia, o raio [ou fórmula] flui de volta para ela assim como para uma fonte, ou como um raio é refletido no sol.”²¹⁶. Consequentemente, quando alguém dedica seu tempo ao estudo das coisas divinas e se esforça por viver em conformidade com elas, ativa as fórmulas ocultas em sua mente que ligam a alma racional às *Ideas* divinas do Criador, fazendo com que a luz da verdade brilhe em sua alma, assim como um fogo cintilante, e nutra a si mesma²¹⁷. Portanto, a ascensão às *Ideas* é efetivada quando a fantasia, estimulada por uma forma captada pelos sentidos, como a de um homem derivada da visão, produz uma imagem no interior da alma humana. Esta imagem é então projetada sobre a fórmula da espécie

²¹⁴ FICINO, Marsilio. *Platonic Theology*. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen. Cambridge MA/London: Harvard University Press, 2004. v. 4, XII.1.1, p.8-10.

²¹⁵ FICINO. *Platonic Theology*, v. 4, XII.1.1, p.8-10; XII.1.1, p.10: Ut a formis corporis [...] transcendatur in formas divinae mentis, aeternas omnino quia nulla ex parte mutantur, per mentis humanae formas partim aeternas, partim etiam temporales. (tradução do autor).

²¹⁶ FICINO. *Platonic Theology*, v. 4, XII.1.8, p.16: Qui cum reducitur in ideam, refluat in eam sicut fontem, ceu radius repercussus in solem. (tradução do autor).

²¹⁷ FICINO. *Platonic Theology, Volume 4*, XII, 1, 10, p.18.

humana, que, escondida nos locais secretos da mente (*in mentis arcanis*), recebe esta centelha e se inflama. Assim a mente humana, através da fórmula de homem, se adapta à *Idea* de homem, do mesmo modo que uma cera que foi moldada por um anel se torna perfeitamente ajustada à forma desse anel. A alma racional, quando alcança os princípios divinos, não produz mais dentro de si mesma meras imagens, mas se une às próprias *Ideas*²¹⁸.

Desta maneira, a ascensão ocorre em termos plotinianos²¹⁹, por meio da semelhança que um grau inferior se esforça por alcançar em relação ao seu superior, combinando-se com ele e transmutando sua natureza. Este processo exige que o ser humano se torne o mais semelhante possível ao Criador, assim como todas as hipóstases se formam a partir da contemplação de suas fontes. A alma humana assim procederá ao abdicar de seus instintos inferiores ligados à matéria em busca de sua elevação ao reino do Intelecto divino, sua inclinação natural, fundindo-se com ele e participando de sua natureza essencial. Em Deus, a alma encontra a “[...] vida eterna e a luz mais brilhante do conhecimento, o descanso sem mudança em um estado positivo livre de privação, tranquila e com a posse segura de todo o bem, assim como alegria por toda parte”²²⁰.

A metafísica de Ficino se assentou sobretudo em Plotino, cujos textos considerava como a filosofia da alma, a luz viva que transcendeu a escuridão da matéria trazendo esperança para as mentes dos filósofos antigos, os quais Ficino considerava “não menos célebres que os de Platão, sendo ocasionalmente mais profundos”, utilizando-os como um filtro através do qual enxergar a doutrina do filósofo grego²²¹. Todavia, se distanciava de Plotino ao valorizar o mundo material. Esta inclinação pode ser parcialmente compreendida pela formação médica de Ficino, ofício que teria aprendido de seu pai²²², e pelo fato de que os autores neoplatônicos posteriores a Plotino, como Jâmblico e Proclo, traduzidos por Ficino no decorrer das décadas de 1480-90, compartilhavam de suas tendências ritualísticas e naturais²²³. Enquanto Plotino seria o mais abstrato dos pensadores neoplatônicos, priorizando a pura contemplação como forma de união com o divino em detrimento do emprego de práticas ritualísticas para atingir a

²¹⁸ FICINO. *Platonic Theology, Volume 4*, XII, 2, 2, p.26.

²¹⁹ PLOTINUS. *The six Enneads*, I, 2, 1, p. 6; I, 2, 7, p. 10; I, 6, 9, p.26; III, 8, 6, p. 129; IV, 3, 11 p.148; V, 1, 7, p.211.

²²⁰ FICINO, Marsílio. *Opera Omnia*, I, p.682: . [...] *aeterna vita, clarissimum intelligentiae lumen, status mutatione carens, habitus privationis expers, secunda tutaque totius possessio boni, gaudium undique plenum*. (tradução do autor).

²²¹ ALLEN & HANKINS. Introduction, p.xiv.; FICINO, Marsilio. *Opera Omnia*, p. 1548.

²²² FICINO, Marsilio. *Three Books on Life*, I, Proemium, p.103; CELENZA. *The revival of Platonic philosophy*, p. 81; WALKER. *Spiritual and Demonic Magic*, p.4. (Magic in History).

²²³ Sobre as influências destes autores na magia defendida por Ficino, cf. COPENHAVER. *Magic in Western Culture*, p.69-101.

elevação da alma²²⁴, os neoplatônicos posteriores a Plotino, contudo, defenderiam a utilização de rituais específicos, capazes de ativar potencialidades ocultas da natureza que guiariam o praticante em sua jornada de união com o divino. É baseando-se neles que Ficino desenvolve sua *magia naturalis*²²⁵.

Kaske e Clark identificam ainda uma outra fonte para esta particularidade no sistema ficiniano: o *Timeu* de Platão, o maior diálogo platônico conhecido no decorrer da Idade Média e que teria um importante impacto durante a juventude de Ficino. Os autores observam que o *Timeu* é mais materialista e determinista que outras obras platônicas, como demonstrado por ideias como a relação entre corpo e mentes sadios²²⁶, também exposta por Ficino. “Deste ponto de partida, o Platonismo no Renascimento manteve um categórico respeito pelo mundo material, renegado pelo resto da obra platônica”²²⁷. A aproximação de Ficino com o mundo natural é o substrato de suas crenças sobre o funcionamento da magia. Para o filósofo florentino, a magia consistia em um método puramente natural para atrair as forças dos corpos celestes, desprovida de qualquer inclinação herege e totalmente de acordo com ensinamentos ortodoxos cristãos. Sua concepção de magia é expressa em seus *De vita libri tres* ou *De vita triplici* (1489), especialmente no terceiro livro, intitulado *De vita coelitus comparanda*, originalmente produzido como parte do comentário sobre Plotino. Nesta obra, aborda as influências astrológicas na confecção dos talismãs, imagens, na prática da dança, do canto e na composição de fumigações, de modo a permitir ao mago e seu paciente absorverem influxos das estrelas e da *Anima Mundi*²²⁸.

Ao modelo cosmológico aristotélico e à metafísica reconhecida por autores escolásticos, Ficino adiciona doutrinas neoplatônicas recém descobertas, como a metafísica de Plotino e Proclo, e a teurgia de Jámblico. Dessa maneira, Ficino construiu uma fundamentação teórica neoplatônica para sua magia. Os livros *De vita* viriam a se tornar os textos mais influentes do Renascimento sobre a magia, contando com aproximadamente trinta edições entre 1489 e 1647²²⁹. Além disso, suas obras se difundiram pela península e por todo o continente europeu, influenciando diversos campos do conhecimento, desde a filosofia natural do século XVI²³⁰ até

²²⁴ CELENZA. The revival of Platonic philosophy, p. 84.

²²⁵ COPENHAVER. *Magic in Western Culture*, p.24. Cf. *supra*, 2.1.1, p. 18-23.

²²⁶ PLATÃO. *Timeu e Crítias*, 86b-87b, p. 199-201.

²²⁷ KASKE, Carol V.; CLARK, John R.. Introduction. In: FICINO, Marsilio. *Three Books on Life*. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark . Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998, p.30. (Medieval & Renaissance Texts and Studies). From this point of departure, Renaissance Neoplatonism retains a qualified respect for the material world belied by the rest of Plato’s oeuvre. (tradução do autor).

²²⁸ FICINO, Marsilio. *Three Books on Life*, 1998, III.

²²⁹ COPENHAVER. *Magic in Western Culture*, p.38.

²³⁰ KRISTELLER. *Renaissance Thought*, p.59

as artes²³¹, como nas concepções artísticas expostas nos poemas de Michelangelo e na teoria artística de Francisco de Holanda, cujo sistema depende diretamente de Ficino e suas fontes²³². Seu *Commentarium in Convivium Platonis* ou *De amore* (1474), se fez presente em autores como Baldassare Castiglione, influenciando diretamente as concepções estéticas do século XVI²³³. Sob a ótica de seus contemporâneos, o filósofo florentino adquiriu a estatura e a sabedoria do próprio Platão, desfrutando de tamanha autoridade que seria considerado um *alter Plato* (segundo Platão)²³⁴.

Seu pensamento serviu de substrato para outros estudiosos, como Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), seu discípulo e amigo, que adicionaria um elemento extra em seu sincrético sistema filosófico: a Cabala judaica. Pico voltou seus esforços na construção de uma síntese entre o pensamento de Platão, Aristóteles, a Cabala judaica, a filosofia árabe e o Cristianismo. Tal concórdia é empreendida de modo sistemático em seu *Heptaplus* (1489), no qual oferece uma interpretação neoplatônica e cabalística do Gênesis bíblico. Seguindo a *prisca theologia* de Ficino, Pico acreditava na existência de uma tradição secreta de máxima importância, transmitida por sábios como Hermes Trismegisto, Moisés, Orfeu, Pitágoras, Sócrates, Platão, Aristóteles e seus posteriores, permeando a filosofia grega, cristã e judaica. Esta revelação divina se expressava por meio destes pensadores na forma de mitos e alegorias, dos quais os textos bíblicos constituiriam uma dentre vários outros tipos de revelações, as quais seriam confirmadas pelos ensinamentos místicos do Judaísmo que compõem a Cabala²³⁵.

Todas estas doutrinas, apesar de uma aparente divergência entre si, constituiriam uma mesma expressão, a verdadeira religião universal que efetuará uma reforma religiosa e guiará a humanidade em sua união com o Criador. Essas correspondências entre as diversas religiões também se projetavam sobre a própria realidade, concebida segundo os termos da metafísica neoplatônica, formada por planos sobrepostos, cujas relações entre si poderiam ser exploradas

²³¹ Sobre a influência de Ficino nas artes dos séculos XV e XVI, cf., além dos próximos capítulos, ROBB, Nesca A. *Neo-Platonism of the Italian Renaissance*. New York, Octagon Books, 1968; FREEDMAN, L. "Donatello's *Bust of a Youth* and the Ficino Canon of Proportion's". In: GENTILI A. (ed.). *Il ritratto e la memoria: Materiali*, vol. 1. Roma: Bulzoni, 1989, pp. 113-132. Centro studi Europa corti. Bibl. '500; SNOW-SMITH, Joanne. *The Primavera of Sandro Botticelli: A Neoplatonic interpretation*. New York: Peter Lang, 1993; AMES-LEWIS. *Neoplatonism and the visual arts at the time of Marsilio Ficino*, p. 327-338.

²³² DESWARTE, Sylvie. *As imagens das idades do mundo de Francisco de Holanda*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p.17-18. (Coleção presenças da imagem)

²³³ FICINO, Marsilio. *De Amore: Comentario a "El Banquete" de Platón*. Traducción y estudio preliminar Rocío de la Villa Ardura. Madrid: Tecnos, 2001. 296 p.; CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997, IV, p. 316 s.; RAFFINI. *Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione*, p.124-25.

²³⁴ DELLA TORRE, Arnaldo. *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*, 625-28.

²³⁵ MIRANDOLA, Pico della. *On The Dignity of Man, On Being and the One, Heptaplus*. Indianapolis and Cambridge: Hackett Publishing, 1965, p.68.

pela prática da magia dentro de uma ótica cristã. Entretanto, é importante ressaltar que Pico não buscava uma interpretação cristã dos ensinamentos cabalísticos, mas, ao contrário, estudava a doutrina cristã de acordo com o método hermenêutico cabalístico, cujo objetivo era o de identificar e revelar os significados ocultos em textos religiosos. Com a *Kabbalah* e a magia, Pico via a possibilidade de confirmar de uma vez por todas a verdade cristã, como demonstram suas *Conclusiones philosophicae, cabalisticae et theologicae* (1486)²³⁶.

Suas conclusões se compõem de diversos autores, desde cristãos até fontes pagãs, como os Oráculos Caldeus e a tradição órfica, junto de autores cabalistas e neoplatônicos²³⁷. Pico formula seu sistema segundo a tradicional estrutura metafísica neoplatônica também utilizada por Ficino. Contudo, Pico defendia que Deus havia criado somente a primeira hipóstase (e não as duas primeiras, o Intelecto e a Alma, como defende Ficino²³⁸), a Mente angélica, Anjo, Intelecto, natureza intelectual ou “primeira mente criada”, onde Deus em sua unidade suprema preside sobre nove classes de anjos; do Intelecto divino, emana o segundo, a Alma, que consiste no plano intermediário das novas esferas celestes que se movem perpetuamente, comandadas pelo Empíreo imóvel; o terceiro é o reino sublunar dos elementos, formado por nove esferas de formas corruptíveis²³⁹.

Estes três mundos formam um só mundo, não apenas por terem apenas um início e um fim, mas sobretudo pelo fato de que tudo o que existe em qualquer um destes mundos existe, simultaneamente, nos restantes. “[...] tudo o que está em um mundo inferior também está nos superiores, embora em uma melhor condição; do mesmo modo, tudo o que habita os mundos superiores também se encontra nos inferiores, mas em uma condição degenerada e em uma natureza que se pode chamar de adulterada”²⁴⁰. Segue, contudo, um caminho diverso do utilizado por Ficino em dois principais aspectos: o primeiro, diz respeito à inserção da doutrina da Cabala em sua cosmologia²⁴¹, em comunhão com as *hênades* de Proclo e a hierarquia celeste de Pseudo-Dionísio; o segundo, no papel concedido ao ser humano na existência. Ao diagrama

²³⁶MIRANDOLA, Pico della. *Syncretism in the West*, 2003; FAIVRE. *Western Esotericism*, p.37; YATES. *The Occult Philosophy in the Elizabethan age*, p.20.

²³⁷MIRANDOLA. *Syncretism in the West*, p. 210.

²³⁸FICINO. *Platonic Theology*, v.1, III.1.11, p.222. Apesar de considerar a esfera da alma e do intelecto como possuindo a mesma origem, Ficino ainda posiciona a alma abaixo da mente divina em sua hierarquia ontológica.

²³⁹MIRANDOLA. *On The Dignity of Man, On Being and the One, Heptaplus*, p.75-78.

²⁴⁰MIRANDOLA. *On The Dignity of Man, On Being and the One, Heptaplus*, p.77: [...] whatever is in the lower world is also in the higher ones, but of better stamp; likewise, whatever is in the higher ones is also seen in the lowest, but in a degenerate condition and with a nature one might call adulterated. (tradução do autor).

²⁴¹YATES. *The Occult Philosophy in the Elizabethan age*, p.20.

cosmológico neoplatônico e suas inter-relações, Pico insere as dez *sephiroth* cabalísticas²⁴² em cada plano da realidade, servindo como dez hierarquias dentro de cada nível metafísico. Além disso, Pico expande as noções neoplatônicas de macrocosmo, microcosmo e suas correlações, transformando o ser humano em um quarto mundo metafísico. Segundo essa ideia, “[...] o homem é um mundo menor, no qual são vistos o corpo de elementos compostos, o espírito celeste, a alma vegetativa das plantas, o sentido dos brutos, a razão, a mente angelica e a semelhança de Deus”²⁴³.

Miller ressalta que a inovação de Pico se torna evidente ao observar que, na filosofia platônica e neoplatônica, a alma humana é divina e naturalmente habita o plano supraceleste, a casa dos deuses. Platão, por exemplo, considerava a condição da alma no mundo material como uma infelicidade temporária e quando Plotino, em seus últimos momentos, anunciava sua reunião com o Criador, falava sobre a obliteração da personalidade pela identificação do relativo com o absoluto, a faculdade oculta e suprema da alma humana, tendo declarado: “Agora devo me empenhar para que aquilo que é divino em mim se eleve em direção ao que é divino no universo.”²⁴⁴. Para Pico, porém, a alma humana não é uma divindade em si mesma, mas uma imagem da divindade. “O homem, em sua visão, se torna uma imagem perfeita de Deus, imitando de um modo humano a unidade absoluta de Deus”²⁴⁵. A divindade humana no sistema de Pico não sugere que o homem seja um deus, mas sim que ele possa participar da vida de Deus por meio de sua própria natureza (como imagem divina) e sua fé, obtendo para si uma existência transcendente. Sua visão sobre a natureza humana é exposta em sua *De hominis dignitate oratio* (1496), que aborda o lugar do homem diante da criação.

Deus criou o mundo como um templo, adornando a região supraceleste com mentes, animando os globos celestiais com almas eternas e preenchendo o mundo inferior com grande diversidade de animais tendo, finalmente, criado o homem por último, para contemplar a beleza e a grandeza de sua criação. Porém, tanto o plano arquetípico quanto qualquer um dos outros eram ausentes de matéria prima com a qual o homem pudesse ser formado, tampouco havendo um lugar específico que poderia servir de moradia para a nova criação de Deus, pois todo o

²⁴² As *sephiroth* são as dez emanções do Deus inefável (*Ein Soph*) que estruturam e criam os diversos graus que compõem o universo. Cf. SCHOLEM, Gershom. *Kabbalah*. New York and Scarborough, Ontario: New American Library, 1978, p.96 e segs.

²⁴³ MIRANDOLA. *On The Dignity of Man, On Being and the One, Heptaplus*, p.79. “[...] man is a lesser world, in which are seen a body compounded from the elements, and heavenly spirit, and the vegetative soul of plants, and the sense of brutes, and reason, and the angelic mind, and the likeness of God” (tradução do autor).

²⁴⁴ MILLER. Introduction, p. xxv; PLOTINUS. *The six Enneads*, p. vi; IV.9.8, p.204. “Now I shall endeavor to make that which is divine in me rise up to that which is divine in the universe” (tradução do autor).

²⁴⁵ MILLER. Introduction, p. xxv. “Man in his view becomes a perfect image of God, imitating in a human way the absolute unity of God”. (tradução do autor).

cosmo havia sido preenchido com os outros seres que precederam o homem. O ser humano, não havendo uma essência particular a partir da qual pudesse ser gerado, seria composto pelas essências de todas as partes da criação²⁴⁶. Consequentemente, as sementes (ou potências) que o homem cultivar crescerão e frutificarão em si, de forma que, se cultivar sementes de vegetais, se transformará em uma planta; se sementes racionais, um animal celeste; e se sementes intelectuais, um anjo ou um filho de Deus. Caso o homem não se satisfaça com estas transformações, pode refletir sobre sua própria unidade e se tornar um só espírito com Deus, se unindo à “[...]solitária escuridão do Pai, que está acima de todas as coisas”, a origem de toda a criação²⁴⁷.

A união com o divino também é tratada em outro trecho, presente em sua décima primeira conclusão cabalística, no qual descreve como a alma, abandonando o corpo, se comunica com Deus por intermédio dos arcanjos. A ascensão da alma, entretanto, possui o risco do arrebatamento, consequência da extrema iluminação gerada pela aproximação da alma com os planos superiores, levando ao “*morte osculi*” (beijo da morte). Pico concebe uma ascensão mística pelas esferas ou planos do cosmo rumo a união com o inefável, o *Ein Soph* cabalístico, a essência abstrata de Deus da qual toda a existência emana por meio dos números e o estado em que, finalmente, a alma humana perderia sua individualidade²⁴⁸. Além de ter se destacado como o primeiro estudioso ocidental a incorporar o misticismo judaico em um sistema filosófico, Pico também se tornou conhecido por sua célebre *De hominis dignitate oratio*, que se tornou o paradigma do conceito de ser humano no Renascimento, baseado na defesa da liberdade, da dignidade e da capacidade humana de moldar sua própria realidade²⁴⁹.

Outro discípulo de Ficino, cuja obra foi significativa no decorrer do século XVI foi Francesco Cattani da Diacceto (1466-1522), herdeiro intelectual de Marsilio Ficino em Florença²⁵⁰. Nascido em uma família com fortes conexões com os Medici, Diacceto estudou filosofia na Universidade de Pisa junto de Giovanni de’ Medici, futuro papa Leão X. Na última década do século XV, se tornou discípulo de Marsílio Ficino, tendo assumido como professor sobre filosofia moral, grego e latim na Universidade de Florença²⁵¹. Diversamente de Ficino, Diacceto buscou uma conciliação entre Platão e Aristóteles (embora demonstrasse preferência pelo primeiro). Escreveu um célebre tratado em vernáculo sobre o amor, intitulado *I tre libri*

²⁴⁶ MIRANDOLA. *On The Dignity of Man, On Being and the One, Heptaplus*, p.4.

²⁴⁷ MIRANDOLA. *On The Dignity of Man, On Being and the One, Heptaplus*, p.5. “[...] solitary darkness of the Father, who is above all things”. (tradução do autor).

²⁴⁸ MIRANDOLA. *Syncretism in the West*, p. 524

²⁴⁹ KRISTELLER. *Renaissance Thought*, p.60

²⁵⁰ DESWARTE-ROSA. *Neoplatonismo e arte em Portugal*, p. 517.

²⁵¹ CELENZA. *The revival of Platonic philosophy*, p. 90-91.

d'amore (1508) cuja influência nos círculos cortesãos foi importante, devido ao seu conteúdo mais acessível em comparação ao *Commentarium in Platonis convivium* ou *De amore* (1474) escrito por Ficino (apesar de ter sido traduzido para o vernáculo após sua publicação latina). Como resultado, sua utilização do vernáculo seria elogiada por Baldassare Castiglione, um dos defensores de seu uso, que certamente consultou a obra de Diaceto para a célebre passagem protagonizada por Pietro Bembo no quarto livro de seu *Cortegiano*²⁵².

Diaceto chegou a expressar insegurança a respeito deste trabalho, pois temia que “os profundos mistérios do amor” e outros assuntos divinos poderiam se corromper ao serem disponibilizados para a multidão, que não estaria preparada para recebê-los. Decidiu, por outro lado, disponibilizá-los para que as pessoas soubessem que o amor mais elevado é o destino mais desejável dos seres humanos²⁵³. Foi também autor de uma abordagem filosófica sobre a beleza em latim, *De Pulchro* (iniciado entre 1496 e 1499, mas publicado somente em 1514), no qual versa sobre aspectos da metafísica plotiniana. Algumas de suas ideias podem ter inspirado a poesia de Michelangelo, com o qual participou, junto de outros membros da *Sacra Accademia Medicea*²⁵⁴, numa campanha para reaver os restos de Dante para Florença²⁵⁵. Sua *Paraphrasis in Politicum Platonis*, lida com o tema neoplatônico da reversão cósmica sob a perspectiva de Ficino, e circulou em forma de cópias manuscritas pela Europa até ser publicado na segunda metade do século XVI²⁵⁶.

Adicionalmente, Cristóforo Landino (1424-1498), membro do círculo neoplatônico de Ficino, foi responsável por diversas traduções e comentários de obras da Antiguidade que, publicadas a partir de 1476, influenciaram acentuadamente a divulgação do pensamento neoplatônico florentino, especialmente entre os leitores que desconheciam o latim. Amigo e apoiador de Ficino, sua tradução em língua italiana da *História Natural* de Plínio (1476), forneceu aos artistas o conhecimento de seus predecessores antigos, como Apeles e Zêuxis

²⁵² CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV, p. 316-337.

²⁵³ DIACCETO, Francesco Cattani da. *I tre libri D'Amore Di M. Francesco Cattani Da Diaceto, Filosofo Et Gentil'Hvomo Fiorentino*: con un Panegerico all'Amore Et Con La Vita Del Detto Autore, fatta da M. Benedetto Varchi. In *Vinegia*: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1561, I, p.3-6.

²⁵⁴ CELENZA. The revival of Platonic philosophy, p. 91. Além da *Sacra Academia Medicea*, Diaceto também participou das reuniões dos Jardins Recellai.

²⁵⁵ DEITZ, Luc. Francesco Cattani da Diaceto: Introduction. In: *Cambridge Translations of Renaissance Philosophical Texts: Moral and Political Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, v 1, p. 156; ALBURY, William Randall. *Castiglione's Allegory: Veiled Policy in the Book of the Courtier* (1528). Routledge, 2014, p. 171.

²⁵⁶ DIACCETO, Francesco Cattani. *Opera omnia, Francisci Catanei diacetii patricii florentini, philosophi summi, nunc primum in lucem edita*: In quibus praeter multijugam in omni Philosophiae genere doctrinam et pietatem, Academicorum quoque cum Peripateticis consensum, et (quod à multis hactenus desideratum fuit) utrorumque cum Christiana religione convenientiam in plerisque dogmatibus, Lector eruditus deprehendere poterit. Basileae: Per Henrichum Petri et Petrum Pernam, 1563, 139-145.

(livro 35), assim como escultores como Fídias e Praxíteles (livros 34 e 36). Além disso, em seu proêmio, descreve a ascensão espiritual humana em termos essencialmente platônicos, em sua trajetória, partindo do mundo sensível através das esferas celestes rumo ao Absoluto²⁵⁷.

Em sua edição comentada da *Divina Comédia*, Landino aborda a obra de Dante, de tendência escolástica, por um viés categoricamente platônico. No proêmio, assim como Ficino, descreve uma genealogia da sabedoria desde Orfeu, formando uma corrente sagrada originada na Antiguidade, inserindo diversos pensadores e poetas em uma *prisca theologia*. Landino exprime como o poeta, por meio do furor divino, ascende ao plano divino e contempla o Criador, adquirindo inspiração para suas obras, citando autores como Hermes Trismegisto, Pitágoras, Platão, S. Paulo e Pseudo-Dionísio, como autoridades²⁵⁸.

Os ideais neoplatônicos expressos nos textos desses autores, se difundiram pela península e pelo restante do continente em pensadores tão diversos quanto o frade franciscano Francesco Giorgio (1466-1540), Tomaso Campanella (1568-1539), Giordano Bruno (1548-1600); os germânicos Johannes Reuchlin (1455-1522), Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535); John Dee (1527-1608) na Inglaterra²⁵⁹; e Francisco de Holanda e Álvaro Gomes em Portugal.

Como demonstra a obra de Holanda, a difusão do neoplatonismo na Europa possibilitou que seus elementos fossem assimilados também no campo da poesia e da literatura, influência evidente nas produções de Pietro Bembo (1470-1547) e de Baldassare Castiglione²⁶⁰. Nas artes visuais, as relações do artista com as *Ideas* conforme descrito por Cícero, Plotino e outros autores de tendência neoplatônica, teriam sido adotadas e expressas na obra de diversos artistas, como Michelangelo, Botticelli e Raphael²⁶¹, encontrando em Francisco de Holanda sua primeira sistematização aplicada ao campo da teoria artística, fato que teve lugar em um ambiente relativamente estranho ao neoplatonismo: o reino português²⁶².

²⁵⁷ LANDINO, Cristoforo. *Historia naturale di Caio Plinio Secondo Tradotta di lingua latina in fiorentina per Christophoro Landino fiorentino nouamente correctata: & da infiniti errori purgata: Aggiunte etiam di nouo le figure a tutti li libri conueniente*. Venezia: Marchio Sessa e Piero di Ravani Bersano compagni, 1516, Prohemio, fl. 2r-3v.

²⁵⁸ LANDINO, Cristoforo. *Commento di Christophoro Landino Fiorentino sopra la comedia di Danthe Alighieri poeta Fiorentino*. Venezia: Piero de zuanne di Quarengii, 1497, Proemio, fl. 1v-10v.

²⁵⁹ KRISTELLER. *Renaissance Thought*, p.60; FAIVRE. *Western Esotericism*, p.37; YATES. *The Occult Philosophy in the Elizabethan age*, 288 p.

²⁶⁰ Cf. o importante estudo de RAFFINI, Cristine. *Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione: Philosophical, Aesthetic, and Political Approaches in Renaissance Platonism*. New York: Peter Lang, 1998.

²⁶¹ KRISTELLER. *Renaissance Thought*, p.64.

²⁶² DESWARTE. *Ideias e Imagens*, p.151.

3 FRANCISCO DE HOLANDA E O CONTEXTO CULTURAL DO SÉCULO XVI: ENTRE RENASCIMENTO E MANIERA

O período compreendido entre meados do século XIV e fins do século XVI na Europa, foi marcado por uma transformação cultural que teve, entre seus principais fundamentos, o interesse pela cultura da Antiguidade, uma nova concepção do ser humano e de suas relações com o mundo que o cerca, noções que trespassaram os diversos domínios de sua atividade, das artes ao cotidiano²⁶³. Em Portugal, Francisco de Holanda se insere num momento decisivo, caracterizado por uma abertura à cultura italiana, fenômeno que teve um impacto fundamental em sua formação como artista e teórico, tornando-o apto a assimilar diretamente a linguagem clássica e o neoplatonismo florentino durante sua viagem a Roma, influências que compõem o substrato de sua produção pictórica e escrita.

Em solo italiano, Francisco experienciou a mudança de paradigma nas especulações artísticas, ocorrida na primeira metade do século XVI. A teoria da arte, nesta época, distanciou-se das normas vigentes durante os séculos XIV e XV. Durante estes séculos, na ausência de textos antigos específicos sobre o tema, os teóricos de arte recorreram a campos como a Poesia, a Retórica, a Matemática, a Anatomia entre outros, cuja afinidade com as artes representativas foi, desde a Antiguidade, defendida por diversos escritores. Este empreendimento ambicionava o estabelecimento das artes representativas como liberais, fazendo-as campos epistemológicos próprios. Assim, os teóricos de arte renascentista voltaram-se à autores como Platão, Aristóteles, Horácio, Cícero, entre outros, como forma de construir suas próprias visões acerca da nova realidade que as artes experienciavam²⁶⁴.

No século XV, através dessa exegese, coexistiram noções influentes sobre a atividade artística. A primeira, originada ainda no século XIV, afirmaria que a arte se baseava na imitação exata da natureza, noção que perdurou e se desenvolveu até o século XV, no qual teóricos buscavam atingir essa semelhança através da racionalização dos conhecimentos do artista. No decorrer do século, essa ideia foi paralelizada, com base em descrições antigas, pela possibilidade de correção das imperfeições naturais através da seleção dos melhores exemplares da natureza, de modo a compor uma figura tecnicamente perfeita. No século XVI, essa última

²⁶³ GARIN, Eugenio. O homem renascentista. In: *O homem renascentista*: Lisboa: Editorial Presença, 1991. p. 9; DELUMEAU. *A civilização do Renascimento*, p.73.

²⁶⁴ SALDANHA, Nuno. *Poéticas da Imagem: A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995, p. 35; LEE, Rensselaer W. Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting. *The Art Bulletin*, v. 22, n. 4, p. 197-269, 1940, 210.

tendência, culminaria na completa autonomia da imaginação do artista na formulação de uma beleza idealizada, fomentada pela difusão das ideias neoplatônicas desenvolvidas em Florença²⁶⁵, cujos conceitos subjazem o maneirismo, movimento no qual Francisco de Holanda se insere. Desta maneira, esse capítulo visa discutir a posição de Holanda dentro desta conjuntura, trespassada por profundas alterações filosóficas e artísticas, tanto em Portugal quanto na Itália.

3.1 O Renascimento em Portugal

3.1.1 O processo de italianização: Neoplatonismo e arte em Portugal

Francisco de Holanda encontrou em Portugal um ambiente culturalmente favorável que facilitaria a absorção do neoplatonismo florentino em sua viagem para a Itália. Esta preparação tornou-se possível graças a uma série de transformações vividas pelo reino português no decorrer dos séculos XV e XVI. A Europa atravessava um intenso trânsito de ideias, fazendo com que a cultura italiana fosse absorvida por outros reinos europeus, que recebiam estes ideais e os interpretavam de maneiras originais. A mentalidade do indivíduo no Renascimento se via dividida entre o humanismo, os preceitos morais eclesiásticos e as doutrinas neoplatônicas, cuja difusão fora facilitada pelo desenvolvimento da imprensa.

Assim como em outros territórios europeus, a cultura portuguesa se abria à cultura italiana sob o reinado de D. Manuel I (1469-1521) na virada do século, processo continuado e ampliado por seu filho, D. João III (1502-1557)²⁶⁶. Entre as iniciativas promovidas por D. João III, se destacam o recrutamento de profissionais estrangeiros, a fundação do Colégio das Artes em 1542 e a reforma universitária, reflexos não somente da modernização da estrutura do Estado, mas sobretudo da necessidade de elevar o prestígio da Corte portuguesa perante o restante da Europa²⁶⁷. Aliando-se a isso, o interesse pelos cânones greco-romanos nas artes e na literatura fez com que um novo espírito português tivesse lugar.

²⁶⁵ BLUNT, Anthony. Teoria artística na Itália 1450-1600. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 11, 32;

²⁶⁶ DESWARTE. *Ideias e Imagens*, p. 145; BARATA, Maria do Rosário Themudo. Portugal e a Europa na Época Moderna. In: TENGARRINHA, José. (Org.). *História de Portugal*. São Paulo: UNESP, 2000, p. 111-112.

²⁶⁷ CAEIRO, Francisco da Gama. O pensamento Filosófico do século XVI ao século XVIII em Portugal e no Brasil. *Revista Portuguesa de Filosofia*, [s.l.], v. 38, n.4, p. 57, dez. 1982, p. 54. Actas do I Congresso Luso-Brasileiro de Filosofia.

Os fundamentos do Renascimento em Itália influenciaram Portugal em um momento propício, marcado pela centralização do poder e o fortalecimento comercial proporcionado pelas novas rotas marítimas, produzindo uma certa tranquilidade política e econômica. Este cenário facilitou a entrada de novas ideias e descobertas em solo lusitano, como a imprensa em 1487, tornando a leitura das obras clássicas mais acessível ao público português²⁶⁸. Com a chegada do humanismo e das novas filosofias em Portugal, o modelo aristotélico-escolástico, predominante nos meios universitários, foi paralelizado, ainda que por um tempo limitado²⁶⁹.

Todavia, apesar dessa abertura a novos saberes, até o tratado de Holanda, finalizado em 1548, a presença do pensamento neoplatônico em solo lusitano seria de caráter marginal, não originando uma obra sistematicamente neoplatônica²⁷⁰. O reino português não contava com autores como Ficino e Pico della Mirandola, e a maior parte das referências a Platão entre os estudiosos portugueses, dizia respeito aos aspectos políticos em detrimento dos metafísicos do filósofo grego²⁷¹. O mesmo se deu no campo da arte, onde somente em meados de século a arte portuguesa absorveria completamente as ideias artísticas italianas, já sob os auspícios da Maniera²⁷². “Por um lado, os artistas estrangeiros activos em Portugal vinham sobretudo da Europa do Norte, tal como o iluminador Antônio de Holanda, pai de Francisco. Por outro, a maior parte das referências a Platão diziam sobretudo respeito à *República*”²⁷³.

Todavia, as obras destes autores circulavam em solo lusitano²⁷⁴ e alguns personagens possivelmente tiveram contato com o ambiente neoplatônico italiano. Este foi o caso de D. Jaime de Portugal, Cardeal da Igreja de Roma de 1456 até sua morte em 1459. Em seu túmulo (Fig. 1), esculpido pela oficina de Antonio Rosselino entre 1461 e 1466, encontram-se alusões à imagem da carruagem platônica da alma²⁷⁵, descrita por Ficino em sua *Theologia Platonica*:

[...] Os pitagóricos e platônicos chamam a alma de carruagem, pois efetua movimentos circulares e por nela depositarem, de uma certa maneira: primeiramente uma linha reta na medida em que se move e aparece aos corpos; posteriormente, um certo círculo inferior semelhante à rotação dos planetas, quando retorna sobre si mesma; e, finalmente, um círculo superior, semelhante à rotação das estrelas fixas, na extensão que se volta ao que lhe é superior. Eles também lhe atribuem duas asas, ou

²⁶⁸ CARDIM, Pedro. Livros, literatura e homens de letras no tempo de João de Barros. In: *Oceanos: João de Barros e o cosmopolitismo no Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses, nº 27 – julho-setembro, 1996. p.37.

²⁶⁹ CAEIRO. O pensamento Filosófico do século XVI ao século XVIII em Portugal e no Brasil, p. 54.

²⁷⁰ DESWARTE. *Ideias e Imagens*, p. 145, 151.

²⁷¹; DESWARTE-ROSA, Sylvie. Neoplatonismo e arte em Portugal. In: PEREIRA, Paulo (Org.). *História da arte portuguesa, Vol. 2*. [s.i.]: Círculo de Leitores e Autores, 1995. p. 519. (Grandes temas da nossa história).

²⁷² SERRÃO. *História da Arte em Portugal*, p. 167. Sobre o Maneirismo em Portugal, ver capítulo seguinte.

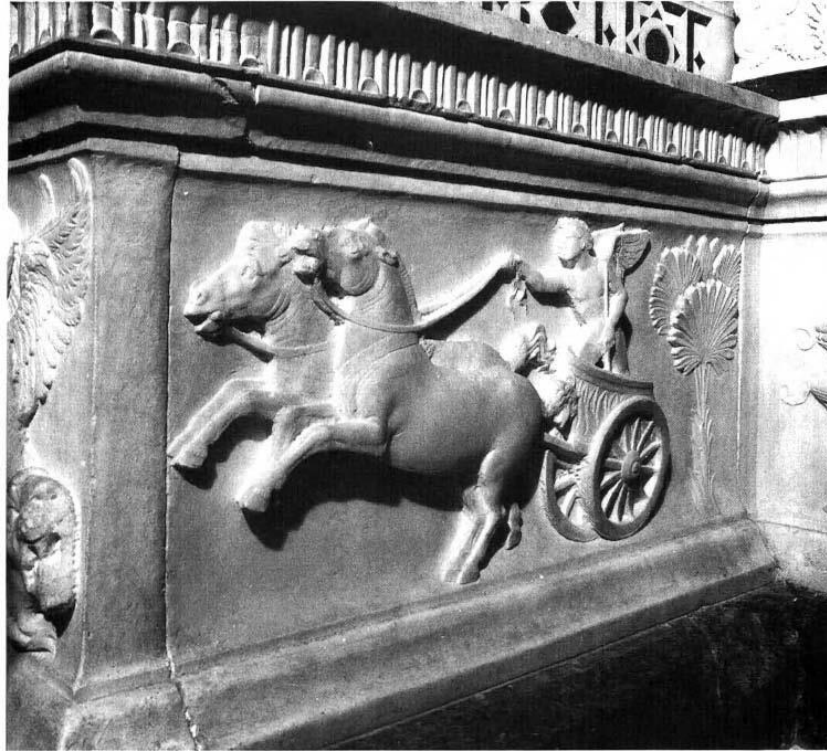
²⁷³ DESWARTE-ROSA. Neoplatonismo e arte em Portugal, p. 519.

²⁷⁴ DESWARTE. *Ideias e Imagens*, p. 145; MARTINS, Jose V. de Pina. *Marsilio Ficino (1433-1499) e Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) em bibliotecas portuguesas*. Lisboa: [s. n.], 1989. 70 p.

²⁷⁵ PLATÃO. *Diálogos: Fedro – Cartas – O primeiro Alcibiades*. Tradução de Carlos Alberto Nunnes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975, v. 5, XXV, 246a-d, p. 56-7; XXXIV, 253c-XXXV, 254b, p.65-66.

seja, respectivamente o instinto do intelecto rumo à própria verdade e o da vontade em direção ao próprio bem; o auriga é a mente; sua cabeça é a divina unidade, superior a mente; os cavalos superiores, respectivamente, igualdade e repouso; os cavalos inferiores, respectivamente alteridade e movimento; do mesmo modo, há o cavalo bom e o mal, isto é, a natureza irascível e concupiscível²⁷⁶.

Figura 1 - Antonio Rossellino e assistentes. Tumba do Cardeal de Portugal, detalhe: a "Carruagem da Alma". S. Miniato al Monte, Capela do Cardeal de Portugal, Florença. Foto: Soprintendenza B. A. A., Florença.



Fonte: AMES-LEWIS. Neoplatonism and the visual arts at the time of Marsilio Ficino, fig. 6.

A mesma alusão é exposta em seu *De voluptate* de 1457, onde afirma que: “Platão chama de asas, aqueles poderes pelos quais a alma se eleva e volta para as alturas de onde caiu [...] A alma pode voar de volta por meio de dois poderes: o contemplativo e o moral [...] Platão quis dizer que estes poderes são as asas da alma”²⁷⁷. Desta maneira, a imagem dos cavalos na

²⁷⁶ FICINO, Marsílio. *Platonic Theology*. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen. Cambridge MA/London: Harvard University Press, 2006, XVII, 2, 14, v. 6, p. 24-26: [...] animam ideo currum [pitagorici et platonici] vocant, quia motus efficit circulares, quodve in ea lineam ponunt quodammodo rectam, quantum corpora movet et respicit; deinde circulum quendam inferiorem, quasi planetarum orbem, quando redit in semetipsam; circulum quoque superiorem, quasi stellarum orbem fixarum, quatenus ad superiora convertitur. Alas duas, scilicet instinctum intellectus ad ipsum verum atque voluntatis ad ipsum bonum; aurigam mentem; caput aurigae, divinam unitatem mente superiorem; equos superiores, scilicet idem et statum; equos inferiores, scilicet alterum atque motum; item equum bonum atque malum, scilicet irascendi et concupiscendi naturam. (tradução do autor). Sobre Ficino e carruagem do Fedro cf. ALLEN, Michael J. B.. *Marsilio Ficino and the Phaedran Charioteer*. Berkeley: University of California Press, 1981, p. 228-230.

²⁷⁷ ALLEN. *Marsilio Ficino and the Phaedran Charioteer*, p. 218-20: Plato calls wings those [powers] by which the soul flies back to the heights whence it had descended [...] The soul can fly back with two powers, the contemplative and the moral. . . Plato means these two powers to be the soul's wings. (tradução do autor).

tumba de Jaime de Portugal e seus movimentos contrários, onde um cavalo sobe rumo aos céus e outro desce rumo à terra, apresenta um elevado grau de correspondência com a descrição filosófica de Ficino. É digno de nota que o erudito bispo português Alvaro Afonso, encarregado pela encomenda, foi uma figura relevante dentro da Igreja e da política portuguesa entre 1440 e 1470.

Embora não haja evidencia de uma possível ligação entre o Cardeal de Portugal ou o bispo Afonso com o círculo da família Medici, é plausível que um membro da família real portuguesa e cardeal da Igreja teria sido bem recebido pelos Medici. Por outro lado, possuindo ou não contato com Ficino, Ames Lewis acredita que o bispo Afonso seria plenamente ciente do significado filosófico da carruagem platônica da alma²⁷⁸. Resta ainda a questão se houve um desdobramento desta ideia em Portugal, o que poderia significar a chegada de concepções platônicas antes do tratado de Francisco de Holanda em meados do século XVI.

Cerca de meio século após o relevo do Cardeal em San Miniato al Monte, outro contato lusitano com o neoplatonismo florentino foi feito por Dom Miguel, embaixador de Portugal em Roma entre 1515 e 1525, cujo contato com o ambiente neoplatônico das cortes papais de Leão X, Adriano VI e Clemente VII, possibilitou o acesso a obras como o *Paraphrasis in Politicum Platonis* de Diacceto²⁷⁹. Entre os anos em que foi embaixador papal, D. Miguel tornou-se amigo próximo de Baldassare Castiglione, quem lhe dedica seu *Il Cortegiano* (1528), uma das fontes de Holanda, na qual expõe a concepção ficiniana de amor.

D. Miguel foi uma figura importante na formação de Francisco de Holanda, principalmente por ter fornecido cartas de recomendação que o artista portou consigo quando viajou para a Itália, facilitando seu acesso aos círculos intelectuais romanos de Lattanzio Tolomei e Blosio Palladio, que o introduziram a Vittoria Colonna e Michelangelo, atores fundamentais para a formação humanística e filosófica de Francisco²⁸⁰. Por outro lado, em Portugal, segundo Sylvie Deswarte-Rosa revela, algumas obras do humanista João de Barros (1496-1570), podem ter exercido alguma influência em Holanda²⁸¹. Conhecido principalmente por ser o primeiro grande historiador português e o segundo escritor a normatizar a língua portuguesa de seu tempo²⁸² (*Grammatica da Língua Portuguesa*, publicada pela primeira vez em 1540).

²⁷⁸ AMES-LEWIS, Neoplatonism and the visual arts at the time of Marsilio Ficino, p.335-336.

²⁷⁹ DESWARTE-ROSA. Neoplatonismo e arte em Portugal, p. 517.

²⁸⁰ DESWARTE, Sylvie. *Il "perfetto cortegiano" D. Miguel da Silva*. tradução de Benedetta Sforza. Roma: Bulzoni, 1989, p. 12; DESWARTE-ROSA. Neoplatonismo e arte em Portugal, p.517.

²⁸¹ DESWARTE-ROSA. Neoplatonismo e arte em Portugal, p. 518.

²⁸² Antes de João de Barros, Fernão de Oliveira, publicou sua *Grammatica da lingoagem portuguesa* em 1536.

Sua primeira obra foi publicada em 1522, intitulada *Crónica do Emperador Clarimundo, donde os Reys de Portugal descendem*, um romance de cavalaria sobre as origens dos monarcas portugueses, que remontaria a Clarimundo, rei da Hungria e de Constantinopla, obra que lhe valeu o cargo de Capitão da fortaleza de São Jorge da Mina entre 1522 e 1525, tornando-se nesse ano tesoureiro da Casa da Índia, Mina e Ceuta, cargo que serviu até 1528. Tornou-se célebre ainda pelas suas *Décadas da Asia*, baseadas em Tito Livio (*Ásia de Ioam de Barros, dos feitos que os Portuguezes fizeram na conquista e descobrimento dos mares e terras do Oriente*), que conta a história das explorações portuguesas na Índia em períodos de dez anos²⁸³.

Duas de suas obras se sobressaem no que diz respeito a traços neoplatônicos: o *Panegírico de D. João III* (1533) e a *Ropicapnefma* ou *Mercadoria Espiritual* (1532). Seu *Panegírico* foi produzido em comemoração à inauguração do aqueduto de Évora em 1533, que contou com a presença de D. João III. Nesta obra, ao citar Platão, João de Barros compartilha noções presentes na obra de Ficino, como a importância atribuída a Hermes Trismegisto e a presença da *prisca theologia* aplicadas ao tema da monarquia. Relata a tradição egípcia de que os reis eram escolhidos dentre os sacerdotes, e estes eram escolhidos dentre os filósofos.

Destes foi aquelle graõ Rey Mercurio chamado Trimigistro, que quer dizer tres vezes grande, por quanto em Filosofia excedeo a todos os Filosofos, na Religião a todos os Sacerdotes, e em saber governar seu Reyno a todos os Reys, e do mesmo se escreve, que começou a Theologia antiga, que depois acabou Plataõ.²⁸⁴

Partindo da mesma estrutura da corrente teológica ficiniana, descreve a sucessão de bons governantes que também eram filósofos, de Péricles até Otaviano, comparando-os, ao final, com a figura de D. João III, onde “[...] não menos santas, e proveitosas invençoens a estes Reynos nascem cada dia da prudencia de V. Alteza, com as quaes vivemos taõ descansados, como na mais segura Republica do mundo”²⁸⁵. Em outro trecho, expressa a visão neoplatônica da semelhança que um nível inferior deve atingir em relação ao que lhe é superior, aconselhando que os monarcas devem se espelhar na justiça e no poder de Deus, se esforçando por imita-lo da mesma forma que o pintor retrata o objeto que observa. A pintura é novamente mencionada quando Barros descreve a obra divina e sua “*pintura do ceo*”²⁸⁶. Desta maneira, apesar da

²⁸³ SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *Figuras e Caminhos do Renascimento em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994, p. 330-332.

²⁸⁴ BARROS, João de. *Panegyricos do grande João de Barros*. Fielmente reimpressos conforme a sua antiga linguagem, anno 1533 por Joaquim Francisco Monteiro de Campos Coelho. Lisboa: Na offic. de Antonio Gomes, 1791, p.142-43.

²⁸⁵ BARROS. *Panegyricos*, p. 143-48.

²⁸⁶ BARROS. *Panegyricos*, p. 5, 190, 255.

natureza política da obra, como um elogio à figura de D. João III, conceitos neoplatônicos transparecem em algumas de suas linhas.

Em *Ropicapnefma* (1531), escrita durante sua permanência na Quinta de sua mulher em São Tiago de Litém, próximo a Pombal (voltando para a corte em 1533, quando escreveu seu panegírico), João de Barros empreende um diálogo metafórico moral de base cristã erasmiana²⁸⁷ entre as personificações do Entendimento, da Vontade, do Tempo e da Razão. Os dois primeiros, sendo as principais partes da alma, abandonaram a Razão, que lhes é superior, e uniram-se ao Tempo, se transformando em comerciantes de mercadorias espirituais, os vícios, que as duas potências subordinadas à razão passaram a comercializar, utilizando como moeda os “talentos e moedas do Evangelho”, as graças e votos que Deus concedeu a cada ser²⁸⁸.

Conforme observaram Sylvie Deswarte-Rosa e José Vitorino de Pina Martins, esta obra apresenta traços de pensadores como Raimundo Lúlio, Ficino, Pico e Pseudo-Dionísio²⁸⁹ e, através das lições ministradas pela Razão, alguns elementos da metafísica neoplatônica podem ser percebidos. Barros exprime noções como a de “corpo universal”, “senhor de todos os animais e espíritos”. Considera o ato criativo de Deus uma “obra mental” e o ato da formação uma “obra actual”, aludindo à cosmogonia neoplatônica. Quando Deus soprou vida ao homem, feito do limo da terra, o fez por meio de seu espírito, visto que o “[...] espirar é somente efeito do espírito que não tem mãos e nem estromento [...]”²⁹⁰.

Utiliza, em seguida, a mesma hierarquia entre as almas individuais exposta por Ficino: em primeiro lugar encontram-se “aquelas cousas que somente tem ser, mas não vivem, nem sentem, nem entendem, dado que todas convenham em ser.” Neste grau se encontram os elementos, metais e pedras, que carecem de viver, de sentir e entender, constituindo nas “virtudes elementares e as influencias tão escondidas que gastam a vida e fazenda a filósofos e alquemistas”, estas influencias são as razões seminais ficinianas, que se encontram imanentes na matéria. O segundo grau é ocupado pelos vegetais, que embora são e vivem, não sentem e nem entendem. No terceiro nível inserem-se os animais, que possuem o ser, vivem e sentem, mas não entendem. Ocupando o último degrau encontra-se o homem, que é, vive, sente e entende, sendo o único dotado do livre arbítrio²⁹¹.

²⁸⁷ SERRÃO. *Figuras e Caminhos do Renascimento em Portugal*, p. 333-34.

²⁸⁸ BARROS, João de. *Ropica pnefma*. Reprodução fac-similada da edição de 1532. Leitura modernizada, notas e estudo de I. S. Révah. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983, v. 2, 7-9.

²⁸⁹ DESWARTE. *Ideias e Imagens*, p. 150; MARTINS, José V. de Pina. “Pico della Mirandola e o humanismo italiano nas origens do humanismo português”, *Estudos italianos em Portugal*, nº23. Lisboa: 1964, p. 128-32.

²⁹⁰ BARROS. *Ropica pnefma*, Volume 2, p.28-29;

²⁹¹ Cf. *supra*, p. 43; BARROS. *Ropica pnefma*, v. 2, p. 30-31.

Finalmente, ao discutir sobre a natureza do homem, a Razão apresenta um argumento que remete ao utilizado por Pico della Mirandola, encarando-o como a imagem de todo o cosmo e, sem um lugar próprio na hierarquia dos seres, é destinado a dominar o cosmo. “Donde claramente entenderás a excelência de sua natureza, ca, não tendo alguma cousa, senhorea tudo”. O homem, assim, é a “[...] mais enlevada criatura e de maior contemplação que Deos criou”. Expressando de modo claro a noção de *microcosmos*, conclui que “no corpo mortal, em que ela [a alma] está aposentada, se acham tôdalas partes deste corpo e redondeza mundanal, donde os Antigos chamaram ao homem *mundo pequeno*”²⁹².

Deswarte considera que as obras de João de Barros influenciaram tanto a teoria artística quanto o conteúdo neoplatônico da obra de Holanda²⁹³. Entre os elementos comuns entre a obra de João de Barros e a de Holanda, destacam-se a referência à figura de Hermes Trismegisto e a *prisca theologia*, a noção de microcosmo, desenvolvida de modo mais sistemático por Holanda em sua visão da natureza do artista e a alusão à criação do homem a partir do barro, retratada no gênese²⁹⁴. A obra de João de Barros mostra de que modo as ideias neoplatônicas italianas foram incorporadas na literatura portuguesa nas primeiras décadas do século XVI, utilizadas pontualmente em algumas exposições, seja em obras de caráter político, como o *Panegírico* ou morais, como *Ropicapnefma*.

Paralelamente, a arte portuguesa, a partir das primeiras décadas do século, experimentou uma significativa transformação, cujo impacto em Francisco de Holanda foi considerável. Na passagem do século XV para o XVI, durante o reinado de D. Manuel, a arte portuguesa experimenta uma mudança importante, fomentada pelos diversos avanços técnico-científicos trazidos pelo desenvolvimento marítimo, pela forte relação comercial com Flandres – o que gerou a circulação de pintores portugueses em oficinas flamengas e pintores flamengos no reino luso -, bem como mudanças na mentalidade e na esfera religiosa. Esses fatores levaram ao surgimento do estilo manuelino, originado a partir da influência exercida pela pintura flamenga importada e da ausência de outras referências artísticas, processo que estabeleceu um novo gosto estético de origem cortesã, voltado ao naturalismo²⁹⁵.

“É o apuramento do olhar, o gosto pelo sensível, a imediatidade com o real, que está na base de um novo discurso, gerador de tensões com o sistema simbólico de representações

²⁹² Cf. supra, p. 52-3 ;MIRANDOLA. *On The Dignity of Man, On Being and the One, Heptaplus*, p.79.; BARROS. *Ropica pnefma*, p.32.

²⁹³ DESWARTE-ROSA. Neoplatonismo e arte em Portugal, p.518.

²⁹⁴ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, p. 22-24; XII, p.82;

²⁹⁵ RODRIGUES. A pintura no período manuelino, p. 199, 203.

medievais e entrando em definitiva ruptura com o idealismo gótico”²⁹⁶. O impacto da cultura flamenga nas oficinas portuguesas e a estrutura produtiva destas, formadas pelo regime coletivista de parcerias entre artistas, fez com que os meios expressivos apresentassem certa homogeneidade e ecletismo, fenômeno que se alteraria no decorrer do século XVI. Essa aproximação da linguagem artística de matriz nórdica trouxe consigo, paralelamente, uma resistência ao Renascimento italiano, que se estendeu a outros domínios da cultura portuguesa²⁹⁷.

Todavia, essa situação começa a mudar por volta da terceira década do século. A política de abertura cultural promovida por D. João III e o consequente intercâmbio de pintores e arquitetos estrangeiros em Portugal, influenciados pela linguagem maneirista italiana em circulação por toda a Europa, levou ao gradual abandono do estilo manuelino. Assim, a absorção de valores humanistas baseados na tradição da Antiguidade, o advento de novas condições de trabalho e a ascensão do estatuto social dos pintores, levou ao esgotamento do naturalismo artístico de caráter neerlandês²⁹⁸.

Tomando como exemplo a realidade italiana, o pintor passa gradualmente a angariar a posição de profissional liberal, simultaneamente, enfraquecendo o modelo de produção artística corporativo, vigente durante o período manuelino, juntamente dos modelos pictóricos flamengos, que perdem seu poder de atração. Sobressaem os elementos de matriz italiana, oriundos de centros como Roma, Florença e Parma, mesclando-se aos elementos remanescentes absorvidos dos Países Baixos, que ainda permanecem na pintura portuguesa até meados do século²⁹⁹. A situação da pintura portuguesa nos anos antecedentes a essa assimilação plena é descrita por Francisco de Holanda, quem relata que a pintura antiga é uma novidade na Espanha e em Portugal, “[...] que estou em afirmar que nunca inda foi vista nelle, senão foi alguma sombra, e esta em o tempo dos romãos”³⁰⁰.

²⁹⁶ RODRIGUES. A pintura no período manuelino, p. 200-203.

²⁹⁷ RODRIGUES. A pintura no período manuelino, p. 200-203.

²⁹⁸ CAETANO, Ao modo de Itália, p.91, 102; RODRIGUES, Dalila. Do Renascimento ao Maneirismo (séculos XVI-XVII). In: PEREIRA, Paulo (Org.). *História da arte portuguesa*. [s.i.]: Círculo de Leitores e Autores, 1995, v.2. p. 283-301; SERRÃO. A pintura maneirista em Portugal, p.427.

Florescido na viragem entre o século XV e o XVI em Portugal, sob o reinado de D. Manuel, o estilo manuelino se caracteriza por uma união entre a estética gótica (especialmente a dos Países Baixos), motivos marítimos, florais e exóticos, cujo interesse fora impulsionado pelos descobrimentos. Na pintura, o contato com a cultura flamenga faz com que predomine o interesse pelo naturalismo. Cf. RODRIGUES, Dalila. A pintura no período manuelino. In: PEREIRA, Paulo (Org.). *História da arte portuguesa*. [s.i.]: Círculo de Leitores e Autores, 1995, v. 2. p. 200 s..

²⁹⁹ SERRÃO. A pintura maneirista em Portugal, p.427; RODRIGUES. Do Renascimento ao Maneirismo, p.283, 285.

³⁰⁰ HOLANDA. Da Pintura Antiga, I, 12, p.81.

Participam desse processo a produção de artistas como Gregório Lopes (c.1490-1550), Garcia Fernandes (c.1514-c.1565), Diogo Contreiras (ativo entre 1521-1562) e o Mestre de Abrantes³⁰¹, além de Vasco Fernandes, um dos artistas mais importantes do século³⁰². Finalmente, na década de 1540, a linguagem italiana é oficialmente adotada pela corte de D. João III, no momento em que a Coroa passa a financiar viagens de artistas como Francisco de Holanda e António Campelo, para a Península Itálica, visando uma absorção direta desta nova moda corrente, os quais se tornariam grandes divulgadores do maneirismo italiano ao retornarem a Portugal, fazendo deste o estilo predominante na segunda metade do século³⁰³. A formação teórica e artística de Francisco de Holanda se insere entre essas transformações, ocorridas na cultura portuguesa na primeira metade do século XVI, em um dos ambientes mais permeados por essas novas ideias: a cidade de Évora.

3.1.2 A formação de Francisco de Holanda

Filho de António de Holanda, Francisco de Holanda nasce em Lisboa no ano de 1517. Seu pai, provavelmente de origem neerlandesa (ascendência responsável por seu sobrenome), nascido por volta de 1480 e morto antes de 1571³⁰⁴, segundo Rafael Moreira, teria chegado em Portugal quando do retorno de um comitiva de heraldistas que D. Manuel enviara aos Países Baixos com propósito de aprendizagem³⁰⁵. O primeiro registro sobre a atividade de António de Holanda remonta a 1518, quando foi nomeado Passavante pelo rei D. Manuel, posteriormente recebendo o título de Rei das Armas e Escrivão da Nobreza em 1536, títulos que, devido à

³⁰¹ CAETANO. Ao modo de Itália, p. 92, 102.

³⁰² Sobre Vasco Fernandes, cf. RODRIGUES. A pintura no período manuelino, p. 30-37.

³⁰³ VILELA. *Francisco de Holanda*, p.12; SERRÃO. A pintura maneirista em Portugal, p. 428-29; SERRÃO. *História da Arte em Portugal*, p.170.

³⁰⁴ Entre suas obras preservadas, estão: o Livro de Horas de D. Manuel (no qual participou, tendo iniciado em 1517 e finalizado antes de 1534), localizado no Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. 14); o Livro dos Ofícios Pontifícios (aprox. 1539-1541) localizado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (códice Cadaval 16); o códice *Horae Beatae Mariae*, também conhecido como Livro de Horas da Rainha Dona Leonor, localizado na Biblioteca Nacional de Portugal (II 165); a Crónica de D. João I de Fernão Lopes (Primeira parte), iniciado em cerca de 1530, que se encontra na Biblioteca Nacional da Espanha. Cf. ALVES. *Introdução*, 127; VILELA, José Stichini. *Francisco de Holanda: Vida, Pensamento e Obra*. Amadora: Biblioteca Breve, 1982, p. 6-7. Adicionalmente, Vilela observa que embora Holanda tenha contribuído junto a seu pai na atividade de rei de armas, não há uma continuidade na obra artística de ambos, fato que justifica concluir que não houve uma influência de António na direção artística de seu filho.

³⁰⁵ MOREIRA, Rafael. Novos dados sobre Francisco de Holanda. *Sintria* I-II, 1982, p. 626. (619-692)

responsabilidade, lhe concederam um elevado nível econômico e social como parte da nobreza³⁰⁶.

Geralmente ocupados por artistas gráficos, Passavante e Arauto eram postos preparatórios para um dos três postos de Rei de Armas, respectivamente de Portugal, Algarve e Índia. Como "juízes da nobreza", eram nobilitados com o direito de usar um brasão de armas, isentos de quaisquer tributos e dotados de foro privilegiado, submetendo-se somente ao próprio monarca. Conseqüentemente, os filhos de António de Holanda desfrutaram de uma educação diferenciada e adquiriram uma boa colocação social, resultado do prestígio que António adquiriu junto à corte. Moreira e Santos consideram que Francisco de Holanda teria sido educado com o objetivo de ser o sucessor do pai, o que pode ter se concretizado após sua morte³⁰⁷.

Aprendendo o ofício de pintor com seu pai, Francisco de Holanda fora enviado logo cedo para ser criado da casa do Infante D. Fernando (1507-1534) em Lisboa, sexto filho de D. Manuel e de sua segunda mulher D. Maria, a quem seu pai também servia. Alves relata que a casa de D. Fernando chegava a competir em prestígio com a própria casa real, contando com mais de 270 moradores. D. Fernando possuía inclinações humanísticas, históricas e genealógicas, interesses que podem ter sido passados para Holanda, quem permanece a serviço do Infante até por volta de 1534, ano da morte deste³⁰⁸.

Em seguida, Francisco de Holanda muda-se para a casa do cardeal D. Afonso (1509-1540) em Évora (onde seu pai já se encontrava desde Novembro de 1533), servindo-o como moço de câmara. Este acontecimento foi de especial importância na formação humanista de Francisco de Holanda. Sétimo filho do rei D. Manuel e de D. Maria, D. Afonso tornou-se cardeal em 1516 (então com apenas 7 anos), acumulando diversos cargos e honrarias no decorrer da vida. Aluno de André de Resende, Pedro Margalho, do matemático D. Francisco de Mello e do helenista Aires Barbosa, possuía um profundo amor pelas antiguidades, levando-o a criar uma coleção de inscrições romanas em sua Quinta de Valverde, nos arredores da cidade³⁰⁹. Sylvie Deswarte-Rosa destaca a importância de André de Resende neste círculo de convivência, que pode ter exercido um papel decisivo na escolha das fontes de Holanda e na veneração pela Antiguidade, embora esse convívio não explique suas inclinações

³⁰⁶ ALVES. *Introdução*, 127; MOREIRA. Novos dados sobre Francisco de Holanda, p. 626; SANTOS. *O Album das Antigualhas de Francisco de Holanda*, p. 36.

³⁰⁷ MOREIRA. Novos dados sobre Francisco de Holanda, p. 626; SANTOS. *O Album das Antigualhas de Francisco de Holanda*, p. 36.

³⁰⁸ ALVES. *Introdução*, 134.

³⁰⁹ ALVES. *Introdução*, 135.

neoplatônicas, considerando as inclinações erasmianas de Resende e da corte de Évora, pouco receptíveis a essas ideias³¹⁰.

Neste cenário, a cidade de Évora, onde Francisco de Holanda passou seus anos formativos, se destacou como um dos primeiros centros a adotar os ideais e as formas italianas. Nessa cidade os principais fidalgos do reino fixaram residência, construindo palácios, igrejas paroquiais e mosteiros. Além disso, a Évora confluíam os melhores artistas, ourives e artesãos, nativos e estrangeiros, como os castelhanos, alemães, italianos e franceses. Entre estes artistas esteve Nicolau Chanterene (1470-1551), que residiu na cidade entre 1533 e 1540, um dos primeiros artistas a trazer e incorporar os elementos italianos. Finalmente, Antônio de Holanda, pai de Francisco, ali se instalou em 1533 e permaneceu até 1537³¹¹.

Aliou-se a essa transformação na prática artística, a permanência de uma corte instruída e aberta aos ideais italianos, que atraiu um elevado número de estudiosos portugueses e estrangeiros, como João Petit (1480-1546), que se fixa após o convite de D. Martinho de Portugal, ocupando o cargo de arcediogo da Sé, aprendendo grego e, posteriormente o Hebreu; João Vazeu (1511-1561), Nicolaus Clenardus (1495-1542), que assume como preceptor do Infante D. Henrique até 1537 após ser trazido por intermédio de André de Resende (1500-1573), o qual inaugura a *Escola Pública de Letras Humanas* por volta de 1533, após viajar pela Europa; Pedro Margalho fixaria sua residência na cidade em 1533, fundando a Academia Eborense, que se tornaria um importante centro cultural e onde permanece até sua morte em 1556. O mesmo se dá com Jorge Coelho, secretário do Infante D. Henrique, que possuía vasto conhecimento de grego e latim³¹².

Assim, desde a juventude, Francisco manteve contato círculos de elevado arcabouço intelectual. O convívio de Holanda com o ambiente cortesão eborense é representativo da gradual ascensão social dos artistas, possibilitando o contato com literatos e um maior nível de instrução, um dos fenômenos responsáveis pelo maneirismo³¹³. Como resultado dessa formação cultural, o artista português almejava instituir o seu ofício como uma arte liberal e intelectualizada, principalmente tendo em vista o modelo de produção corporativo de obras de arte, ainda vigente no reino lusitano.

Pouco é dito sobre a atuação artística de Francisco de Holanda antes de sua viagem à Itália. O artista refere-se a si mesmo com relativa modéstia, como o “menor dos grandes

³¹⁰ DESWARTE. *Ideias e imagens*, p.149; ALVES. *Introdução*, p.135; SERRÃO. *A pintura maneirista em Portugal*, p.429.

³¹¹ VILELA. *Francisco de Holanda*, p.9; ALVES. *Introdução*, p.137-138.

³¹² VILELA. *Francisco de Holanda*, p.9; ALVES. *Introdução*, p.136.

³¹³ FREEDBERG. *Observations*, p.124

desenhadores”, o último entre os grandes arquitetos, não se considerando digno de figurar entre as “águias” da pintura, os famosos iluminadores da Europa³¹⁴. Holanda revela em sua “lembrança” a D. Sebastião, finalizada em 1571, que atuava principalmente como arquiteto sob o mecenato de D. João III, encarregado de projetar os edifícios, escolher os melhores locais e mestres de obras³¹⁵. Rogéria Olímpio dos Santos, contudo, pontua que apesar de se considerar um arquiteto, Holanda não era o encarregado de acompanhar pessoalmente os empreendimentos, cuidando principalmente do traço e do desenho arquitetônico. “É por este motivo que, apesar de se dizer arquiteto, Francisco de Holanda se definia principalmente como pintor e desenhista. Daí sua defesa da arte da pintura”³¹⁶. Assim, os principais interesses de Holanda orbitam o desenho e o colecionismo antiquário.

Estimulado por esses interesses, parte para a Itália junto da comitiva do embaixador D. Pedro de Mascarenhas, chegando na península em 1538, contudo, a verdadeira razão da ida de Francisco permanece em discussão. Desde o século XIX, especula-se que sua viagem teria sido parte de um programa de bolsas de estudo, como as de António Campelo e Gaspar Dias por volta de 1560, prolongando-se até 1575/78 com o arquiteto Baltasar Álvares.

Todavia, a viagem de Holanda pode ter se encontrado em outro contexto. É possível que Francisco tenha se deslocado para a Itália a serviço do Cardeal Infante D. Afonso, encarregado de defender seus interesses em Roma. Essa hipótese, levantada por Rafael Moreira, justifica-se ao passo que, mesmo ausente, Francisco continuou recebendo o pagamento trimestral destinado aos moradores da casa de D. Afonso, o que só poderia ocorrer caso Holanda ainda se mantivesse a serviço do Cardeal Infante.

Entre os possíveis interesses que a comitiva de Francisco seria encarregada de defender em Roma a serviço do Cardeal, Rogéria dos Santos cogita: um pedido ao papa para que o mesmo reforçasse junto a D. João III, uma permissão para que D. Afonso pudesse se mudar para Roma; uma apresentação de desculpas pela ausência do Cardeal na Cúria até aquele momento; ou mesmo para obter notícias sobre as obras do *Palazzo dei Tribunali*, dado por Clemente VII a D. Afonso em 1524, por sugestão de D. Miguel da Silva, sob a condição de que D. Afonso custeasse seu término³¹⁷. Essa hipótese ganha força quando se atenta para a facilidade com a qual Holanda transitava pelos diversos ambientes restritos italianos.

³¹⁴ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, p. 8, 347-52, 353-54, 363-66.

³¹⁵ HOLLANDA. *Da Fabrica que fallece á cidade de Lisboa*, X, p. 20.

³¹⁶ SANTOS. *O Album das Antigualhas*, p. 39.

³¹⁷ SANTOS. *O Album das Antigualhas*, p. 39-40; MOREIRA. Novos dados sobre Francisco de Holanda, p. 634-35.

O artista desfruta de uma posição privilegiada e, por intermédio do embaixador, Holanda foi bem recebido por Carlos V em Barcelona em março de 1538, assiste a Trégua de Nice em maio do mesmo ano, e recebe a comunhão das mãos do próprio papa Paulo III na Missa de Páscoa de 1539, diante dos cardeais, da corte, dos embaixadores e dos reis cristãos, experiência que o marcará profundamente como “ [...] a cousa de que me mais prézo e estimo”³¹⁸. Além disso, por meio do embaixador e de cartas de recomendação concedidas por D. Miguel da Silva, Holanda teve acesso aos círculos humanistas, artísticos, da nobreza e da cúria romana, que contribuíram profundamente para seu amadurecimento filosófico-artístico³¹⁹.

Em Roma, manteve contato com os círculos intelectuais de Lattanzio Tolomei e Bloisio Palladio, que o introduziram a Vittoria Colonna e Michelangelo, figuras fundamentais para sua obra escrita e artística. Michelangelo se tornaria, para Holanda, o modelo de artista perfeito, aquele que *quasi* se igualaria aos antigos³²⁰. Por intermédio de Michelangelo, Sylvie Deswarte acredita que a versão landiniana da *Comédia* em toscano tenha sido uma das fontes da produção teórica e artística de Francisco de Holanda. A autora considera, ainda, que Michelangelo teria sido a principal inspiração da teoria artística de Holanda³²¹.

Todavia, a profundidade da relação entre Francisco de Holanda e Michelangelo é um assunto ainda em discussão³²², o que coloca dúvidas sobre a posição intermediária de Michelangelo em relação aos estudos de Holanda. No quarto colóquio de seus *Diálogos em Roma*, Holanda pede ao personagem de Michelangelo que selecione as “famosas obras de pintura”, o qual prontamente descreve pinturas em cidades que o artista florentino jamais visitara, como Milão, Piacenza e Pesaro, fazendo apenas uma (surpreendente) breve alusão a Florença ao citar os grotescos de Giovanni da Udine. O artista descreve, ainda, os afrescos de Perino del Vaga no Palazzo Doria em Gênova, concluídos somente em 1538 os quais não poderiam ter sido vistos por Michelangelo, que só visitara a cidade uma única vez exatamente vinte anos antes³²³. Todavia, conforme Maria Berbara pontua, o discurso coincide com o roteiro

³¹⁸ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, Memória, p. 377.

³¹⁹ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, II, 1, p. 221; ALVES. *Introdução*, p.163; DESWARTE-ROSA. Neoplatonismo e arte em Portugal, p. 517,520.

³²⁰ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 5, p.42-43.

³²¹ DESWARTE. *Ideias e Imagens*, p. 21, 86-87, 90; Neoplatonismo e arte em Portugal, p.522.

³²² Uma síntese dos pontos de vista sobre a veracidade da amizade entre Francisco de Holanda e Michelangelo e, consequentemente, sobre a veracidade dos *Diálogos em Roma*, é feita por BERBARA, Maria. Francisco de Hollanda e a “teoria artística” michelangiana. In: II Encontro de História da Arte – Teoria e História da Arte: abordagens metodológicas, 2006, Campinas. *Atas*. Campinas: IFCH / Unicamp, 2006. p. 59 s.

³²³ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, II, 2, p. 249-254.

de viagem de Holanda, sendo possível constatar que Holanda atribui suas próprias opiniões a Michelangelo, com o propósito de validar o que dizia³²⁴.

Em outro trecho mais adiante, Holanda afirma que a principal atividade de Michelangelo seria a de “debuxador” e não escultor de mármore, completando que “[...] elle mesmo me tem dito algumas vezes que menos deficel acha a scultura das pedras que o fazer das cores, e que por muito mór cousa tem dar um risco mestrioso com a pena, que não já com o scopro”³²⁵. Essa perspectiva, como Berbara corretamente ressalta, diverge muito da encontrada em outros registros do artista florentino, como suas cartas, comumente assinadas “Michelagnuolo scultore”. Soma-se a isso a grande relutância com a qual Michelangelo aceitava empreendimentos pictóricos, nomeadamente o Teto da Capela Sistina, o Juízo Final e a Capela Paolina, principalmente pelo fato de essas encomendas o afastar de suas obras escultóricas, como a tumba de Julio II e a Capela Medicea de San Lorenzo, nas quais residia o real interesse do artista³²⁶.

Adicionalmente, a autora complementa que os registros escritos de uma possível amizade entre os dois artistas são unilaterais. Michelangelo não envia nenhuma carta e sequer menciona Holanda em seu grande epistolário. O nome do português também não aparece em nenhum de seus biógrafos, Vasari e Condivi, assim como em escritos de Vittoria Colonna e Lattanzio Tolomei, os dois outros interlocutores do segundo livro de *Da Pintura Antigua*. Por parte de Holanda, as evidências seriam duas, com exceção dos *Diálogos*. A primeira é o retrato de Michelangelo (Fig. 2) no início do álbum das *Antigualhas*, vestido com traje negro (que o florentino costumava usar na época), cercado por uma coroa de louros e outra de rosas brancas e vermelhas, respectivamente representando a vida ativa e a vida contemplativa, segundo o simbolismo dantesco adotado por Michelangelo em suas esculturas de Lia e Rachel, componentes do Túmulo de Júlio II na igreja de San Pietro in Vincoli³²⁷.

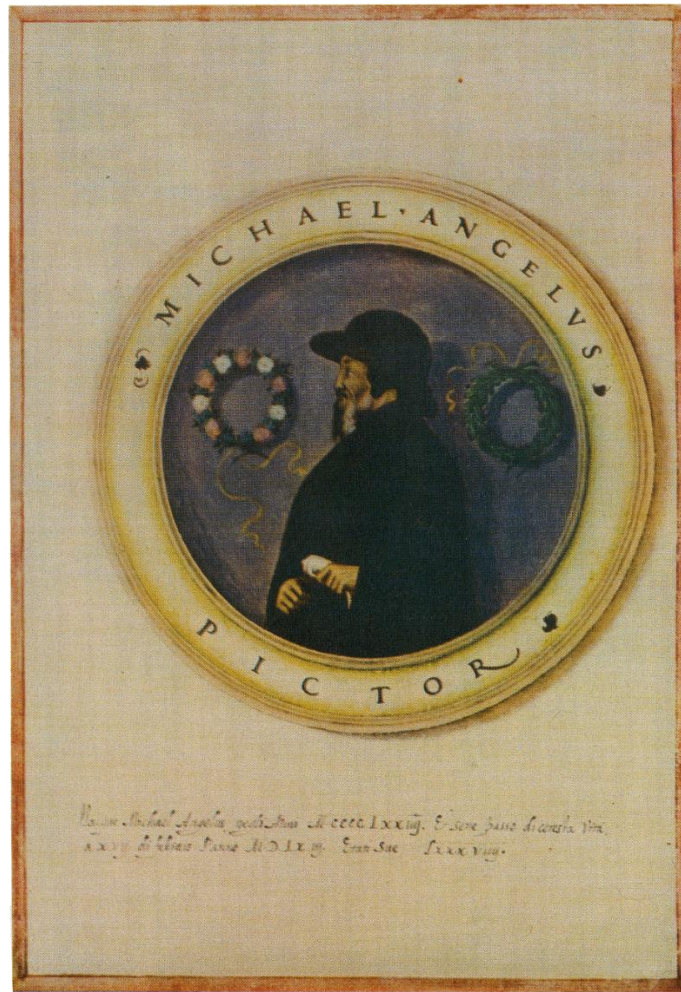
³²⁴ BERBARA, Maria. Francisco de Hollanda e a “teoria artística” michelangiana. In: II Encontro de História da Arte – Teoria e História da Arte: abordagens metodológicas, 2006, Campinas. *Atas*. Campinas: IFCH / Unicamp, 2006. p. 63-64.

³²⁵ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, II, 2, p. 261-262.

³²⁶ BERBARA. Francisco de Hollanda e a “teoria artística” michelangiana, p. 60.

³²⁷ BERBARA. Francisco de Hollanda e a “teoria artística” michelangiana, p. 65; DESWARTE. *Ideias e imagens*, p.82-4.

Figura 2 - Francisco de Holanda. Retrato de Miguel Ângelo Buonarroti. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, 1538-1540. Fl. 1v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial, Madrid.



Fonte: HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, fl. 1v

A imagem, feita de aguada policroma, é emoldurada pela inscrição: “MICHAEL ANGELUS PICTOR”, acompanhada da uma nota biográfica, na parte inferior da folha: “Nasceu Miguel Ângelo nos anos 1474 [a data real é de 6 de março de 1475]. E se passou desta vida a 17 de fevereiro de 1563 [a data real é de 18 de Fevereiro de 1564]. Em sua idade de 89 anos”³²⁸.

A segunda evidência seria uma carta redigida por Francisco, destinada ao pintor florentino, encontrada nos arquivos da Casa Buonarroti, sendo atualmente conservada na Biblioteca Laurenziana em Florença, traduzida por Maria Berbara e reproduzida a seguir:³²⁹

Muito magnífico Senhor,

³²⁸HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 19: Nacque Michael Angelus negli Anni M.CCCC. E se ne passo di conesta vit a XVij di febraio l’anno M.D.LXij. Etat. sue LXXXiiij. (tradução de José da Felicidade Alves).

³²⁹BERBARA. Francisco de Hollanda e a “teoria artística” michelangiana, p. 65.

O grande dom que Deus nos concede da vida não é razão para que nós o percamos; mas, depois de render-lhe por isso inefáveis graças, convém recuperá-lo pelo saber daqueles que honradamente vivem, como Vossa Senhoria. E, ainda que as contínuas fadigas e privações do passado me tenham tirado todo o estudo e recordação, não puderam, todavia, tirar-me a boa memória de Vossa Senhoria e o pedir sempre notícias sobre sua saúde e vida, que a mim são tão caras quanto a todos os seus mais caros amigos; e penso eu que de todas aquelas coisas que do sumo Deus vêm a Vossa Senhoria, também a mim faz-me infinita graça, e sou-lhe eu obrigado. E para não perder esta amizade quis escrever esta, a fim de que me faça saber detalhadamente como se encontra agora, nestes felizes dias de sua velhice, nos quais penso que não se exercita em obras de bons exemplos de heróica virtude menos louváveis do que aquelas que tornam suas mãos [dignas] de imortais louvores na arte da pintura. E em nome do grande amor que tenho às coisas raras – especialmente as de Vossa Senhoria, do tempo em que estive em Roma – rogo-vos que de sua mão faça-me a graça de enviar algum desenho, em memória de suas obras, ainda que não seja mais do que alguma linha ou perfil, como do antigo Apeles, para que isto seja para mim um verdadeiro sinal da saúde de Vossa Senhoria e ademais uma firme recordação da nossa amizade.

Rogo a Vossa Senhoria que me responda e me faça saber se ainda vive messer Lattanzio Tolomei, meu grande protetor e caríssimo amigo vosso. Que o sumo e imortal Deus conserve a Vossa Senhoria por muitos anos, a fim de que, após este penoso curso da vida, lhe dê a sua perfeita paz no céu. Meu pai Antonio se recomenda a Vossa Senhoria, e eu com ele. De Lisboa, 15 de Agosto de 1553,

Vosso Francisco de Hollanda

Ao mui magnífico senhor messer Michelangelo, protetor meu observantíssimo, em Roma³³⁰.

Considerando que Michelangelo costumava presentear seus amigos com desenhos, seria de se esperar que, caso a amizade com Holanda fosse sólida, o florentino prontamente enviaria um de seus desenhos ao português. A primeira tentativa de encontrar o suposto desenho fora empreendida por Joaquim de Vasconcellos em 1918, contudo, o desenho provou-se não ser do escultor florentino. Mais recentemente, o desenho que supostamente Michelangelo teria enviado a Holanda, localizado no Hessisches Museum de Darmstadt, foi apontado por Sylvie Deswarte no final da década de 1980³³¹. O desenho, feito em carvão negro, representa um nu masculino rodeado de outros personagens que o sustentam (Fig. 3).

Segundo Deswarte, a ligação do desenho com Holanda se deve a dois elementos: à grafia, que a autora acredita ser a mesma de Holanda, bem como a proveniência comum a outros desenhos da coleção de Francisco. Barbara observa que, caso a hipótese de Deswarte esteja correta, o desenho seria a única evidencia da amizade entre Francisco e Michelangelo. Contudo, depõe contra esse fato, a ausência de qualquer registro de uma carta de agradecimento enviada por parte de Holanda³³².

³³⁰ BERBARA. Francisco de Hollanda e a “teoria artística” michelangiana, p. 65.

³³¹ BERBARA. Francisco de Hollanda e a “teoria artística” michelangiana, p. 65; DEESWARTE, Sylvie. “Opus Micaelis Angeli’: Le Dessin De Michel-Ange De La Collection De Francisco De Hollanda.” *Prospettiva*, no. 53/56, 1988, pp. 388–398.

³³² DEESWARTE, Sylvie. “Opus Micaelis Angeli’, p. 390-91; BERBARA. Francisco de Hollanda e a “teoria artística” michelangiana, p. 66.

Figura 3 - Michelangelo. Grupo de nus acompanhados da inscrição "Opus Micaeli Angeli", hipoteticamente destinado a Francisco de Holanda, inv. A. E. 1280. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.



Fonte: DESWARTE, Sylvie. "Opus Micaelis Angeli", p. 396, fig. 13.

De todo modo, algumas passagens da obra holandiana demonstram que o pintor português manteve algum contato com Michelangelo, como a ciência de situações que só poderiam ter sido conhecidas por meio do artista florentino. Por outro lado, os *Dialogos* são importantes sobretudo como reflexos das ideias do próprio Francisco, que objetivava estimular uma renovação cultural no Portugal de seu tempo, e não apenas como uma fonte (de relativa confiabilidade) das ideias de Michelangelo³³³. Consequentemente, essa problemática coloca em discussão a extensão dos débitos que a teoria artística de Francisco de Holanda guarda com o pensamento de Michelangelo, especialmente no que tange ao neoplatonismo em difusão no decorrer do século.

É provável que Holanda possa ter se inspirado, ainda que superficialmente, pelas inclinações intelectuais de Michelangelo, cujas ideias motivariam o pintor lusitano a se aprofundar no estudo da literatura neoplatônica, posto que os princípios filosóficos do neoplatonismo florentino explorados por Holanda, extrapolam as noções expostas por

³³³ BERBARA. Francisco de Hollanda e a "teoria artística" michelangiana, p. 66-70.

Michelangelo em seus poemas (visto que o florentino, apesar de suas afinidades com o sistema neoplatônico, não tinha pretensões teóricas), tanto pela complexidade quanto pela extensão e aplicação em um sistema teórico coerente, metafisicamente sedimentado³³⁴.

Em seu tratado, Holanda se mostra desejoso de promover uma profunda reforma cultural em Portugal segundo os moldes italianos, assentada na valorização das artes, dos artistas e na utilização do repertório artístico italiano. Holanda foi um dos maiores apologistas em nome da liberdade imaginativa e da liberalidade de sua profissão em Portugal, temas que permeiam toda sua obra teórica. Assim como em outros países da Europa, é em relação ao paradigma italiano que as reivindicações dos artistas em nome de um novo estatuto social ocorrem, advogando-se o abandono do modelo medieval de organização em oficinas coletivas de artistas, responsável pela uniformidade estilística das obras e pelo pouco valor social aos artífices, então considerados meros profissionais mecânicos³³⁵.

É essa realidade que Holanda expõe em diversos momentos em *Da Pintura Antigua*, referindo-se à desvalorização que a pintura sofria em sua terra natal. Em um trecho do terceiro diálogo do segundo livro do tratado, o personagem de Michelangelo lhe alerta: “se pola arte da pintura sperais de valer em Spanha ou Portugal, d’aqui vos digo que viveis em speranza vã e fallace, e que por meu conselho deviaes de viver antes em França ou Italia, onde os engenhos se conhecem e se muito estima a gram pintura.”³³⁶. Holanda, todavia, apesar de reconhecer que se quisesse permanecer na península, não lhe faltariam meios, é determinado em voltar para sua pátria e, com sua arte, servir ao rei, trazendo para sua terra “os primores e gentilezas de Itália”³³⁷.

Neste sentido, a viagem de Holanda à Península Itálica foi decisiva na formulação de suas concepções artísticas e filosóficas, responsáveis pela originalidade de sua produção. As concepções estéticas italianas entre os séculos XV e XVI exibiam algumas noções comuns a Holanda, como a afinidade com o pensamento neoplatônico, que as emprega de modo mais elaborado e sistematizado. Assim, a relação entre as concepções artísticas do século XVI e a obra holandiana será abordada a seguir, de modo a compreender de que modo a cultura artística italiana, sob a égide da *Maniera*, impactou o pensamento e a arte de Francisco de Holanda.

³³⁴ DESWARTE. *Ideias e imagens*, p.130; BLUNT, *Teoria artística na Itália*, p.86 s.

³³⁵ VILELA. *Francisco de Holanda*, p.25; SERRÃO. *A pintura maneirista em Portugal*, p.471.

³³⁶ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, II, Prologo, p.219; 3, p.288

³³⁷ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, II, 1, p.221.

3.2 A teoria da arte no século XVI

3.2.1 O paradigma teórico renascentista

No nono capítulo de *Da Pintura Antigua*, Francisco de Holanda descreve por onde o pintor deve aprender seu ofício, deixando claro sua postura como “figura de encruzilhada”³³⁸: o pintor deve se sustentar em dois mestres, dos quais quem se separa, inevitavelmente erra: o natural e a Antiguidade. Sem a observação da realidade, que Deus e a natureza criaram pela prudência e invenção, apesar de lhe parecer boa, sua arte não será reconhecida por todos; por outro lado, o gênio não deve imitar nenhum outro mestre, imitando apenas a si mesmo, com o direito de criar aquilo que sua fantasia desejasse, e assim o fará todo gênio que não possa evitar se “arrebentar em stouros e flamas, como uma rota Bombarda”.

O pintor deve ser fiel a si mesmo, ainda que agrade apenas a poucos, pois se buscar simplesmente agradar a todos, nunca será um mestre digno de nome na pintura. Holanda cita o exemplo de Michelangelo, que nunca se deixou abater pelos comentários dos ignorantes e que, seguindo sempre sua *Idea* interior e o natural, voltou-se para a imortalidade das coisas em detrimento de satisfazer quem não compreende sua arte³³⁹. Assim, o pintor deve, mesmo que seja como ponto de partida a ser convenientemente superado, se apoiar na representação da natureza e na Antiguidade³⁴⁰, encarada como um reservatório de infinitas formas a serem utilizadas pelo artista, cuja perfeição é insuperável.

A posição da natureza e da Antiguidade, como modelos aos quais o artista deve se voltar na produção de sua obra, ecoa visões influentes sobre as artes entre os séculos XIV e XVI. Inicialmente, no século XIV, a operação artística era encarada em termos miméticos: a arte se limita à reprodução fiel da realidade, e quão mais longe o artista atingisse esse fim, mais seria louvado. Giotto (1266-1337) é louvado por Giovanni Boccaccio (1313-1375), por pintar com tal grau de realismo, que suas obras são confundidas com as da própria natureza³⁴¹. O artista não é apenas um inovador que ofuscara seus predecessores, mas aquele responsável por ressuscitar a pintura de sua tumba após vários séculos, enterrada sob os erros daqueles que pintavam para agradar aos olhos dos ignorantes em detrimento de satisfazer a inteligência dos

³³⁸ SILVA, Jorge Henrique Pais da. *Estudos sobre o maneirismo*. Lisboa:: Editorial Estampa, 1986, p. 120.

³³⁹ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 9, p.72-73.

³⁴⁰ Sobre Holanda e a Antiguidade, cf. a seguir, cap. 4.1.

³⁴¹ BOCCACCIO, Giovanni. *Il Decameron di messe Giovanni Boccacci cittadin Fiorentino*. Fiorenza: Stamperia de i Giunti, 1573, VI, 5, p.330.

sábios. Sendo capaz de impressionar tanto o público letrado quanto a população em geral, pode ser chamado “una delle luci della Fiorentina gloria”.

Filippo Villani (1325-1407), escrevendo décadas antes em 1400, relata que Cimabue foi o primeiro que, com sua *arte et ingenio*, trouxe a pintura de volta para a verissimilitude da arte antiga, que graças à ignorância dos pintores anteriores, tornou-se dissoluta e “puerilmente discrepante da semelhança com a natureza” (pueriliter discrepantem cepit ad nature similitudinem). Após ele, Giotto que não somente foi comparado aos pintores antigos, mas os superou em arte e genialidade, recuperou a dignidade e o reconhecimento da pintura³⁴².

Escrevendo na mesma época que Villani, Cennino Cennini (ca. 1370-ca. 1440), um dos primeiros tratadistas a abordar especificamente as artes visuais em seu *Il Libro dell'arte*, reflete essa mentalidade. Apesar de seu conteúdo predominantemente técnico, Cennini demonstra visões comuns à arte de fins de século XIV e início do XV, como a relação entre a pintura e a poesia, admiração por Giotto como aquele que modernizou a pintura, cuja arte superou a todos os anteriores³⁴³ e a posição da natureza como modelo do pintor. Utilizando do argumento horaciano de defesa da licença criativa do poeta e do pintor (também citado por Holanda³⁴⁴), para Cennini, a pintura consiste no uso da fantasia e da operação manual para descobrir aquilo que é invisível e que se esconde sob a sombra da natureza, fazendo com que aquilo que não o é, seja. Ressalta então a afinidade entre a poesia e a pintura, afirmando que os pintores devem se inspirar e tomar como modelo a liberdade dos poetas, de modo

que o poeta, com o auxílio da ciência, se torna digno, livre e capaz de compor e unir conjuntamente ou não, conforme lhe apraz e segundo sua vontade. Semelhantemente, ao pintor é dada a liberdade de poder compor uma figura em pé ou sentada, meio homem ou meio cavalo, assim como lhe convier, de acordo com sua fantasia.³⁴⁵

Em outro trecho, contudo, aconselha que o aprendiz deva, ao menos inicialmente, aprender imitando o mestre (neste ponto, é perceptível o vestígio da produção artística medieval, organizada em oficinas). Todavia, mais do que o mestre, o aluno deve se esforçar por imitar a natureza. “E isso é mais importante que todos os outros exemplos; e com coração ousado você deve sempre se esforçar nisso, especialmente quando começar a ter alguma

³⁴² VILLANI, Filippo. *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus*. Florentiae: Joannes Mazzoni Excudebat, 1847, p. 35.

³⁴³ CENNINI, Cennino. *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura*. Per cura di Caetano e Carlo Milanesi. Firenze: Felice le Monnier, 1859, I, p. 3.

³⁴⁴ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, II, 3, p.293-6.

³⁴⁵ CENNINI. *Il libro dell'arte*, I, p. 2. chè il poeta con la scienza, per una che ha, il fa degno e libero di poter comporre e legare insieme sì o no, come gli piace, secondo sua volontà. Per lo simile al dipintore data è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo, mezzo cavalli, siccome gli piace, secondo sua fantasia. (tradução do autor)

sensibilidade no desenho”³⁴⁶. O tratado de Cennini, desse modo, exibe noções que permearão toda a especulação artística do Renascimento, embora o próprio tratado tenha sido pouco difundido, como demonstra suas poucas edições originais restantes na atualidade (apenas duas)³⁴⁷.

Posteriormente, o humanista Lorenzo Valla (1407-1457) tomando também a escultura e a arquitetura, aproxima as práticas representativas das “artes liberais”, admitindo desconhecer o motivo pelo qual a pintura, a escultura em bronze e pedra e a arquitetura sofreram tamanho declínio, de modo que quase fossem extintas junto da literatura. Questiona ainda a razão do retorno delas à vida e por que motivo existem tantos bons artistas e bons escritores em sua época. Retorno visto como resultado do realismo das representações³⁴⁸.

Uma das razões que serviu de estímulo aos defensores da verdade representativa foi a constatação de que quase todos os autores da Antiguidade elogiavam o rigor e o realismo com que os mestres seus contemporâneos criavam perfeitas ilusões da natureza – Apeles, Zeuxis, Parrásio etc...³⁴⁹

Desde o século XIV o retorno aos antigos era uma tendência relativamente ausente na pintura italiana. Panofsky revela que a ideia de um resgate do formulário artístico da Antiguidade (seguindo o precedente literário) teria ocorrido primeiramente na arquitetura, parcialmente na escultura, e só posteriormente sendo absorvido pela pintura (por intermédio das duas primeiras e da literatura), possuindo como foco inicial somente a imitação da natureza. Giotto é elogiado por Boccaccio não por ter se inspirado nas obras dos artistas da Antiguidade, mas por retratar suas figuras com tamanha verossimilhança, que fossem tidas como reais. Vasari, escrevendo em meados do século XVI, embora reconheça a importância de Giotto na recuperação da pintura, limita seu papel somente como imitador da natureza, e não dos antigos³⁵⁰. Portanto, uma revivescência da pintura se baseou, ao menos inicialmente, na imitação do natural, e não no resgate do formulário artístico antigo³⁵¹.

É demonstrativo o comentário que Landino tece sobre Masaccio (cuja ausência de menções sobre a Antiguidade é notável), elogiando-o como um excelente imitador da natureza, bom em fazer composições, na observação da realidade e em aplicar relevo em suas figuras,

³⁴⁶ CENNINI. *Il libro dell'arte*, I, p. 2; XXVII-XXVIII, p. 16-17. E questo avanza tutti gli altri essempli; e sotto questo con ardito cuore sempre ti fida, e spezialmente come incominci ad avere qualche sentimento nel disegnarre (tradução do autor).

³⁴⁷ KEMP, Martin. *Behind the Picture: Art and Evidence in the Italian Renaissance*. New Haven and London: Yale University Press, 1997, p. 85.

³⁴⁸ VALLA, Lorenzo. *Laurentii Vallae De Latinae linguae elegantia*. Parisiis: Ex officina Rob. Stephani typographi Regii, 1541, p. 7.

³⁴⁹ SALDANHA, Nuno. *Poéticas da Imagem: A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995, p. 98.

³⁵⁰ VASARI. *Vidas dos artistas*, I, Vida de Giotto, p. 91-92; III, Proêmio, p. 439.

³⁵¹ PANOFSKY. *Renaissance and Renascences*, p. 18 e sgs., 166 e sgs..

proficiente no uso da perspectiva, tal como seus contemporâneos, e dotado de “gran facilità nel fare”.³⁵² No prefácio para a segunda parte de suas *Vidas*, Vasari declara que Brunelleschi descobriu as medidas e proporções dos antigos, Donatello os rivalizou e Masaccio se destacou pela nova maneira de colorir, escorçar, desenhar poses naturais e expressar as emoções da alma pelos gestos do corpo, sem comentário algum sobre sua afinidade com os antigos.³⁵³

Entre o início do século XIV e o século XV, o interesse pelo realismo, encarado nos termos de um renascer após um longo período de declínio, ocupa uma posição central nas discussões teóricas sobre arte. A tentativa de alcançar a reprodução exata do real, no decorrer do século XV, foi empreendida por meio do contato com outros campos de conhecimento, como a Anatomia, a Perspectiva e a Geometria, a Simetria e a Matemática³⁵⁴. Há uma nova relação entre o sujeito e o objeto, na qual o primeiro passa a se orientar pelo segundo. “O artista tenta então aproximar-se do seu motivo melhor possível, através do emprego de todos aqueles meios científicos que lhe permitem fazer uma representação fidedigna”³⁵⁵. Contudo, os objetivos dessa teoria artística, baseada na representação exata da natureza com o suporte técnico-científico, eram de caráter essencialmente práticos, históricos e apologéticos, e não especulativos³⁵⁶.

Epistemologicamente, a relação sujeito-objeto era condicionada por leis cuja validade era resultado de fundamentos empíricos ou dados *a priori*. Os teóricos do *Quattrocento* consideravam que a natureza da percepção era condicionada por leis matemáticas e empiricamente demonstráveis, distanciando-se assim de qualquer consideração metafísica e mística, portanto, afastada do resgate filosófico do platonismo e correntes relacionadas que se operava ao mesmo tempo no mesmo círculo cultural florentino. Este fato, para Panofsky e Hutson, explica o motivo pelo qual a teoria da arte do século XV se desenvolveu de modo independente do resgate da doutrina neoplatônica que ocorria na mesma época e no mesmo lugar, em Florença: “Essa perspectiva nominalista era, logo, resistente à teoria que afirmava que a alma humana contém uma parcela de todas as formas perfeitas que haviam sido impressas em si pela mente divina”³⁵⁷.

³⁵² LANDINO. *Commento di Christophoro Landino fiorentino sopra la Commedia di Dante Alighieri*, Proemio: Fiorentini Excellenti in pictura e sculputura, f. 6 r..

³⁵³ VASARI. *Vidas dos artistas*, II, Proêmio, p. 173-5. Sobre a teoria das expressões da alma em Holanda, cf. infra, cap. 4.1.2.

³⁵⁴ BLUNT. *Teoria artística na Itália*, p.11, 71; SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 107.

³⁵⁵ SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p.95-97.

³⁵⁶ PANOFSKY. *Idea*, p. 49.

³⁵⁷ PANOFSKY. *Idea*, p. 51-52; HUTSON, James. *Early Modern Art Theory: Visual Culture and Ideology, 1400-1700*. Hamburg: Anchor Academic Publishing, 2016, p. 52. This nominalist perspective was thus resistant to a theory that asserted that the human soul contains a notion of all perfect forms that had been impressed upon it by the divine mind. (tradução do autor). Sobre a metafísica neoplatônica, ver capítulos seguintes.

A resistência ao neoplatonismo florentino também é explicável pela disponibilidade de fontes. Artistas e teóricos adquiriam conhecimento das ciências naturais por meio de obras como as de Vitruvius, Alhazen e Euclides, de um lado, e da teoria poética como as de Quintiliano e Cícero, de outro. Contudo, as ideias de Plotino ou Platão permaneciam inacessíveis. A influência de Platão se tornaria efetiva em larga escala somente após a publicação da *Divina proporzione* em 1509 por Lucca Pacioli, que não era um teórico de arte *stricto sensu*, mas um matemático e cosmólogo³⁵⁸.

A proximidade que o artista granjeava com essas disciplinas poderia garantir à própria arte um valor e um estatuto científicos. Além disso, o valor atribuído a razão humana levou ao estudo e análise sistemáticos da natureza, visando descobrir leis ou princípios que subjazem seu funcionamento³⁵⁹. Anthony Blunt entende esse interesse pelo estudo da natureza como sintoma de um impulso racional, uma tendência fundamentada no afastamento da visão mística da Idade Média³⁶⁰.

Por outro lado, nenhuma obra prescritiva sobre a natureza da arte fora preservada da Antiguidade até o Renascimento, tal como ocorreu no campo literário com a *Ars Poetica* de Horácio, que fornecia sugestões de bom senso e conhecimentos práticos aos poetas. Portanto, era natural que, em um ambiente humanista, impregnado pela exaltação dos textos antigos, as afinidades entre a pintura e a poesia servissem como fundamento teórico para as especulações artísticas, de forma que os saberes oriundos da poesia fossem facilmente adaptados e aplicados à prática pictórica. Os teóricos objetivavam investir a pintura com o status de arte liberal ao estabelecer relações evidentes com outras disciplinas cujo valor já era reconhecido³⁶¹.

Como resultado, no século XV, os teóricos de arte passaram então a estudar os textos antigos a fim de consolidar as artes visuais como um campo legítimo de conhecimento, com suas próprias exigências e especificidades. O cerne desta abordagem consistiu na relação, construída pelos autores antigos, entre a poesia e a pintura, assentada no fato de que ambas possuíam a função de representar e imitar a vida humana em sua forma superior. Esta concepção tornou-se proeminente em todos os escritos que versavam sobre a arte da pintura, à qual era condicionada a própria estima final que a arte usufruía³⁶².

O arcabouço teórico utilizado pelos escritores de arte renascentistas era formado por nomes como Plutarco, Plínio, o Velho, Platão, Filóstrato, o Velho, Filóstrato, o Jovem, Cícero

³⁵⁸ HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 52.

³⁵⁹ BLUNT. *Teoria Artística na Itália 1450-1600*, p.71; SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 95-97.

³⁶⁰ BLUNT. *Teoria Artística na Itália 1450-1600*, p.11.

³⁶¹ LEE. *Ut pictura poesis*, p. 200-201.

³⁶² LEE. *Ut pictura poesis*, p. 199-201.

e Horácio³⁶³. Plutarco, por outro lado, difundiu a famosa declaração de Simônides, segundo a qual a poesia é a pintura que fala, enquanto a pintura seria a poesia muda, elogiando a habilidade de ambas em descrever, clara e distintamente, os mesmos temas, estabelecendo simultaneamente aquilo que as une e aquilo que é específico de cada uma³⁶⁴. Os textos antigos, por outro lado, não possuíam uma visão única sobre as artes visuais, o que levou à formação de tendências paralelas. Em sua *República*, Platão considera o pintor como imitador da natureza, o reino das ilusões, portanto, um enganador³⁶⁵. A seguir, compara o poeta ao pintor, que “parece-se com ele no que toca a fazer trabalho de pouca monta em relação à verdade; e, no facto de conviver com a outra parte da alma, sem ser a melhor, nisto também se assemelha a ele”, concluindo que ambos são enganadores que levam ao distanciamento da verdade das *Ideas* inteligíveis, logo, indignos de frequentar uma cidade que seja bem governada³⁶⁶.

Todavia, em um trecho anterior, Platão reconhece a existência de pintores que, não se prendendo a impressões sensíveis, podem aspirar àquilo que é verdadeiramente belo e virtuoso, e combinando apropriadamente as cores, podem formar uma figura divina que alcance aquilo que Homero considera como divino e semelhante aos deuses na humanidade³⁶⁷. Esse trecho pode ter sido conhecido por Holanda antes de sua viagem para a Itália, visto que a *República* era a obra platônica mais conhecida em Portugal nos tempos do artista³⁶⁸. Outro autor, Filóstrato, o Velho (ca. 190- ca.230), elogia os pintores e os poetas como aqueles que contribuem para o conhecimento dos heróis. Destaca a qualidade racional da pintura, pelo uso da simetria e proporção e chama atenção para a divindade dessa arte, que representa na terra as manifestações que são vistas no céu. Não deixa, contudo, de ressaltar que a origem da arte pictórica vem da imitação, inventada pelos antigos³⁶⁹. Filóstrato o Jovem, escrevendo no século III d.C., salienta a capacidade da pintura em expressar emoções pelo conhecimento da natureza humana. Aquele que for proficiente nessa arte, pode captar cada traço e, com sua mão, interpretar a história individual de cada pessoa. O engano produzido por essa arte, não deve ser recriminado, pois “para confrontar objetos que não existem como se eles tivessem existido e

³⁶³ SALDANHA. Poéticas da Imagem, p. 74.

³⁶⁴ PLUTARCH. *Moralia*. With an English translation by Frank Cole Babbitt. London: William Heinemann LTD, 1962, v. 4, III, 347a-c, p. 501.

³⁶⁵ PLATÃO. *A República*, X, 598a-d, p. 454-56.

³⁶⁶ PLATÃO. *A República*, X, 605a-c, p. 469.

³⁶⁷ PLATÃO. *A República*, VI, 501 B, p.295.

³⁶⁸ DESWARTE-ROSA. Neoplatonismo e arte em Portugal, p. 519.

³⁶⁹ ELDER, Philostratus the. *Imagines*. In: PHILOSTRATUS, the Elder; PHILOSTRATUS, the Younger; CALLISTRATUS. *Philostratus the Elder, Imagines; Philostratus the Younger, Imagines; Callistratus, Descriptions*. Edited by T. E. Page, E. Capps and W. H. D. Rouse, with an English translation by Arthur Fairbanks. London: G. P. Putnam's Sons, 1931, I, 294k, p. 3.

ser influenciado por eles, de modo a acreditar que eles existem, não é, considerando que nenhum mal foi feito, um meio adequado e irrepreensível de entretenimento?”³⁷⁰.

Para o mesmo autor, é impossível para o artista expressar satisfatoriamente as emoções da mente a não ser que a harmonia das figuras esteja de acordo com as medidas prescritas pela natureza. Contudo, como a arte da pintura tem uma certa afinidade com a poesia, o elemento imaginativo é comum a ambas. A esse respeito, conclui que os pintores representam com linhas e cores o que os poetas representam com palavras³⁷¹. Outros exemplos foram tomados de Horácio, Plínio, o Velho e Cícero. Do primeiro, a relação de familiaridade entre a poesia e a pintura, sintetizada na expressão “ut pictura poesis”, a defesa da liberdade imaginativa, (ainda que dosada) e a imitação dos exemplares antigos, prática que ganharia força no século seguinte³⁷². É emblemático que Holanda cite a passagem horaciana na defesa da pintura de grotescos, afirmando que aquele que pinta o que nunca viu merece louvor, pois faz com artifício e descrição, de modo a parecer vivo e possível, aquilo que é impossível. Contudo, o pintor lusitano omite deliberadamente o trecho seguinte, no qual Horácio reprovava os excessos cometidos nessas mesmas pinturas³⁷³.

Plínio, por outro lado, forneceu exemplos aos escritores renascentistas, tais como a nobreza da pintura; a valorização da imitação exata da natureza, tal como demonstrada pela competição narrada de Zêuxis e Parrásio; a doutrina da *electio*, a seleção de exemplos da natureza, de modo a criar uma obra sem erros, cujo exemplo célebre é obra de Zêuxis para um templo de Hera³⁷⁴. Plínio é uma das referências mais utilizadas por Francisco de Holanda como testemunha da nobreza e liberalidade da pintura, cujas descrições são frequentemente citadas,

³⁷⁰ YOUNGER, Philostratus the. *Imagines*. In: PHILOSTRATUS, the Elder; PHILOSTRATUS, the Younger; CALLISTRATUS. *Philostratus the Elder, Imagines; Philostratus the Younger, Imagines; Callistratus, Descriptions*. Edited by T. E. Page, E. Capps and W. H. D. Rouse, with an English translation by Arthur Fairbanks. London: G. P. Putnam's Sons, 1931, Proemium, 390k, p. 283-85. for to confront objects which do not exist as though they existed and to be influenced by them, to believe that they do exist, is not this, since no harm can come of it, a suitable and irreproachable means of providing entertainment? (tradução do autor)

³⁷¹ YOUNGER, Philostratus the. *Imagines*, 391k, p. 285-87.

³⁷² HORACE. *Satires, Epistles and Ars Poetica*, 1-13, p. 451; 268-69, p. 472; 361, p. 480.

³⁷³ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, II, 3, p.293-6.

³⁷⁴ Plínio relata que Zêuxis teria feito uma pintura de um cacho de uvas tão bem representada, que um grupo de pássaros avançaram sobre ela para tentar capturar as uvas. Parrásio, por outro lado, produziu uma pintura tão realista de cortina que Zêuxis, orgulhoso de sua pintura das uvas, pediu para que Parrásio retirasse a cortina de sua tela, para ver o que ela escondia, ignorando que a cortina era a pintura. Assim, Zêuxis teria reconhecido a superioridade de Parrásio, visto que, ao passo que o primeiro teria enganado os pássaros, o segundo enganou um artista. Outro episódio célebre gira em torno de uma situação em que Zêuxis reuniu um grupo de cinco belas jovens, de modo a extrair as melhores partes de cada uma para produzir uma pintura destinada para um templo dedicado a Hera Lacínia Cf. ELDER, Pliny the. *Natural History: books XXXIII-XXXV*. With an English Translation in ten volumes by H. Rackham. London: William Heinemann LTD, 1961, XXXV, 64-66, p. 308-311; 77, p. 318.

especialmente em seus *Diálogos em Roma*³⁷⁵. Além disso, as descrições contidas na *História Natural* foram recorrentemente citadas pelos teóricos de arte renascentistas³⁷⁶.

O exemplo de Zêuxis também é descrito no *De inventione*, de Cícero³⁷⁷. O mesmo autor, em *Orator ad M. Brutum*, expressa noções comuns ao neoplatonismo, que viriam a ser influentes ao longo do século XVI, especialmente na obra de Francisco de Holanda. Cicero argumenta que o artista, no processo de confecção da obra, não se volta à escolha de modelos físicos, mas sim a uma essência de beleza residente em sua mente. Cita como exemplo o escultor Fídias que, ao trabalhar na execução de suas estátuas de Zeus e Atena, não imitava uma pessoa existente, mas a representação da beleza que residia em seu espírito, a forma perfeita ou *Idea*:

Esse artista, quando produzia as figuras de Júpiter ou Minerva, não extraía suas formas de uma pessoa qualquer mas, em sua própria mente, engendrava uma certa representação sublime da beleza que, observando, dirigia suas mãos e fazia a obra de arte à sua semelhança. Portanto, nas formas e nas figuras existe algo de perfeito e excelente, cuja essência (speciem), que não é visível aos olhos, se referem ao imitá-la, do mesmo modo vemos a essência da perfeita eloquência na alma, cuja cópia (effigiem) buscamos captar com os ouvidos³⁷⁸.

O artista não é mais um copiadador do mundo material, mas aquele que possui em seu espírito a essência de beleza, que serve de modelo contemplativo para o qual o olhar interior do verdadeiro criador, o artista, se volta em sua atividade. Embora ainda assim a obra artística não possua a perfeição da *Idea* residente no interior do artista, o objeto manifesto é mais que a simples cópia de uma realidade sensível, sendo o reflexo de uma verdade que é percebida pelo intelecto através da matéria. A visão exposta por Cícero e posteriormente desenvolvida por Plotino, refletirá diretamente sobre o pensamento artístico de Francisco de Holanda³⁷⁹.

Conforme os antigos tratados e conceitos se difundiam pelo ambiente intelectual do século XV, uma nova concepção tivera lugar: a de superação da natureza, resultado das diversas opiniões apresentadas pelos autores da Antiguidade. Finalmente, em meados do século XV duas teorias opostas sobre as artes visuais coexistiam: a mimese e a superação da natureza³⁸⁰. Por

³⁷⁵ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, p.11-13; 3-4, p.30 e sgs.; II, p. 243, 246, 287, 292, 315-16, 319-24, 328-343.

³⁷⁶ LEE. *Ut pictura poesis*, p. 201.

³⁷⁷ CICERO, Marco Tulio. *De Inventione; De Optimo oratorum; Topica*. With an English translation by H. M. Hubbel. Cambridge, MA; London: Harvard University Press; William Heinemann LTD, 1949, II, 2-3, p. 166-168.

³⁷⁸ CICERO, M. Tulio. *Orator ad M. Brutum*. Recensuit Th. Stangl. Lipsiae: Sumptus fecit G. Freytag, 1885, p. 2-3. nec vero ille artifex, cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixis ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatum speciem imitando referuntur, eaque sub oculos ipsa non cadit, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus (tradução do autor). A mesma passagem também é citada por PANOFISKY. *Idea*, p. 15-17.

³⁷⁹ Ver infra, cap. 4.2.

³⁸⁰ HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 34-36; PANOFISKY. *Idea*, p.45 e sgs..

um lado, a natureza poderia ser superada pela seleção e reunião cuidadosa dos melhores elementos fornecidos pela própria natureza; de outro, o intelecto do artista deveria operar dentro dos limites impostos pela natureza, buscando atingir uma beleza pautada na verossimilitude³⁸¹.

A superação da natureza se daria ao agir ativamente sobre as criações artísticas, assim como a natureza age sobre as formas do mundo visível. Um dos modos de atingir essa superação seria pela seleção de seus melhores exemplares, exemplificada pela história de Zêuxis e as cinco jovens, descrita por Plínio. Contudo, esse melhoramento se daria menos em uma relação de invenção e mais em uma busca pelos mais belos modelos naturais para se copiar, ligando-se à epistemologia aristotélica³⁸², evitando deformidades de todo tipo e privilegiando não apenas a representação direta da natureza, mas uma versão depurada da mesma³⁸³. Por outro lado, segundo a defesa da verissimilitude, a arte tem uma função imitativa direcionada ao mundo visível, caracterizada por uma relação passiva do artista perante o objeto a ser retratado, visando a mera cópia de sua aparência tal como se lhe apresenta. O artista se esforça por imitar as aparências dos objetos ao seu redor pelo emprego de regras matemáticas³⁸⁴.

Essas concepções serão sintetizadas com o humanista e artista Leon Battista Alberti (1404-1472), o primeiro autor renascentista a reunir esses diversos temas em uma obra específica sobre a pintura. Publicada em 1435, seu *De Pictura* consiste em um verdadeiro manual direcionado aos pintores, fundamentado em uma aplicação de leis matemáticas à prática artística³⁸⁵. Alberti considera que a função do pintor é representar o que se observa na natureza, dividindo a operação artística em três etapas, de acordo com as leis naturais: a primeira consiste na definição do espaço a ser representado, sua circunscrição; a segunda é a observação da disposição das superfícies neste espaço, sua composição; em terceiro, cabe ao pintor analisar as cores e as nuances das superfícies de acordo com a luminosidade, que seria o aspecto fundamental da representação³⁸⁶.

³⁸¹ HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 36-7; PANOFSKY. *Idea*, p.46-47

³⁸² COCKING, J. M. *Imagination: A study in the history of ideas*. Edited with an introduction by Penelope Murray. London and New York: Routledge, 1991, p. 224. Ver também infra, cap. 4.2.

³⁸³ PANOFSKY. *Idea*, p.47. Essas duas concepções sobre as artes se relacionavam, por sua vez, a duas diferentes visões sobre a natureza: como *natura naturans* e como *natura naturata*. Como *natura naturans* a natureza é vista como criadora das formas elementais pela utilização de leis ou princípios, possibilitando ao artista, por meio de sua imaginação, competir com a própria natureza e supera-la. Como resultado, a arte não seria uma mera imitação do mundo visível, mas a imitação do processo criativo da própria natureza (encarada como a totalidade da criação, visível e invisível). A segunda concepção, como *natura naturata*, considera a natureza como mera receptora das formas inteligíveis, cabendo ao artista apenas a imitação daquilo que vê diretamente sem qualquer interferência. BURKE. *O Renascimento Italiano*, p. 173; SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 95-97.

³⁸⁴ SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p.95-97.

³⁸⁵ ALBERTI, *Da Pintura*, I, 1, p. 71.

³⁸⁶ ALBERTI, *Da Pintura*, I, 2, p. 72; II, 30-31, p.101-102.

A exatidão da obra de arte em relação ao natural é obtida através das medidas do corpo humano, baseadas nas proporções arquitetônicas do romano Marcos Vitrúvio (séc. I a.C.), as quais Alberti reformula. Ao passo que o arquiteto romano sugeriria o tamanho dos pés como medida para o corpo humano, Alberti propõe a utilização da cabeça, considerando que ambos têm a mesma medida, mas esta parece-lhe “[...]coisa mais digna que os outros membros[...]”³⁸⁷. No mesmo trecho, sugere que ao desenhar uma figura, o artista primeiro faça os ossos, revestindo-os então com os músculos e as carnes, de modo que seja visível onde se encontra cada musculo. Semelhantemente, uma figura vestida deve ser feita inicialmente nua, visto que “uma vez que a natureza nos pôs à vista as medidas, não é pequena utilidade em reconhecê-las”³⁸⁸. O mesmo preceito apareceria quase um século mais tarde em Francisco de Holanda, demonstrando a influência da teoria das proporções no século seguinte³⁸⁹.

Todavia, a natureza não fornecerá a beleza adequada por si mesma, visto que possui imperfeições. Cabe então ao pintor tornar a obra bela, “e errará ao não fazê-lo”, suplementando os defeitos inerentes à natureza, contudo, somente com outros exemplos mais belos, não com a imaginação. Cita o caso de Demétrio, que teria se equivocado ao dar mais atenção à representação pura da natureza do que em expressar sua beleza. Para tal, o pintor deve capturar as mais belas partes distribuídas entre os corpos, visto que “[...] em um só corpo não se encontra a beleza acabada que está dispersa e rara em muitos corpos”. Consequentemente, é preciso utilizar os exemplos mais belos da natureza como filtros ao retratar o real, cuidando para que não deixe seu próprio engenho e sua imaginação, sem qualquer referência à natureza, interferirem na fidelidade da representação³⁹⁰.

Como exemplo, Alberti refere à história de Zêuxis relatada por Plínio, que não encontrando em um só corpo a beleza que buscava, escolheu as cinco mulheres mais belas de sua terra e delas captou os elementos mais belos presentes em cada uma para construir uma pintura para o templo de Hera. “Por essa razão devemos tirar da natureza o que queremos pintar e sempre escolher as coisas mais belas”³⁹¹. Apesar de conceber a pintura como imitação da natureza, essa mimese deve passar pelo crivo da razão, suprimindo os defeitos inerentes aos elementos naturais. Sua abordagem é essencialmente empírica, visto que deixa claro que a imaginação não deve assumir o protagonismo nessa operação. Deste modo, a beleza albertiana se localiza no típico, nos exemplos mais representativos encontrados na natureza, ainda que

³⁸⁷ ALBERTI, *Da Pintura*, II, 36 p.109.

³⁸⁸ ALBERTI, *Da Pintura*, II, 36 p.109.

³⁸⁹ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 20, p.122-124.

³⁹⁰ ALBERTI, *Da Pintura*, II, 40, p.113-114; III, 55-56, p.132.

³⁹¹ ALBERTI, *Da Pintura*, III, 56, p.132-33.

sejam sobretudo seus exemplares mais belos aqueles dignos de atenção do pintor. Alberti, deste modo, se distancia de todo pensamento neoplatônico que floresceria na segunda metade de seu século³⁹².

A teoria da escolha eletiva também se faz presente em *Da Pintura Antigua*. Holanda faz referência aos pintores antigos que “escolherão de todas as cousas os limites do melhor”, ainda que, no contexto do tratado, essa escolha se dê mais em relação à figura a ser representada, do que à seleção das melhores partes para compor uma determinada figura, como demonstra a passagem seguinte: “e vendo como a mais nobre criatura das que Deus na terra fez era a imagem humana, e querendo fazer d’esta divina e senhora de todas as outras criaturas animantes e visíveis, sobre ella pos, creio, todo o peso e profundidade de seus egenhos e saber”³⁹³.

Por outro lado, com respeito às suas relações com o neoplatonismo holandiano, a maior diferença de Alberti está em sua completa ausência de lugar para a imaginação do artista, de forma que todo o processo artístico se dê pela razão, pelo método, pela medição e pela imitação da natureza. A eleição descrita por Alberti (*electio*) pressupunha modelos externos e, portanto, a experiência sensorial, ainda que com a intenção de supera-la. A natureza, assim, seria superada com suas próprias ferramentas: não existe criatividade na teoria albertiana³⁹⁴. Além disso, Alberti advoga a universalidade do conhecimento do pintor, que deveria se familiarizar com diversos campos de conhecimento, transformando a operação artística em uma espécie de ciência. O pintor deve conhecer todas as artes liberais e manter uma boa relação com poetas, oradores e homens de letras, cujos conhecimentos podem ser de grande valia para a representação da história da pintura, conseqüentemente, deve se familiarizar com os textos antigos como fontes de inspiração, citando o exemplo da Calúnia de Apeles, descrita por Luciano³⁹⁵.

Em Francisco de Holanda, a vastidão do conhecimento do pintor, defendida por Alberti, seria absorvida à sua doutrina neoplatônica. No oitavo capítulo de *Da Pintura Antigua*, descreve os conhecimentos necessários ao pintor, que deve ao menos conhece-los superficialmente. Deve ser instruído razoavelmente na lição do latim e uma noção do grego para entender e apreciar os conhecimentos da arte que se encontram presentes em livros, sem os quais não pode ter conhecimento de coisa alguma, nem subir muitos degraus que compõem o “alto templo da

³⁹² BLUNT. *Teoria Artística na Itália 1450-1600*, p.30.

³⁹³ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 12, p.82-83.

³⁹⁴ BLUNT. *Teoria Artística na Itália 1450-1600*, p.34; SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 100.

³⁹⁵ ALBERTI, *Da Pintura*, III, 53, p.128-129.

pintura” e contemplar os princípios da criação³⁹⁶. A ciência, para Holanda, serve como auxílio para uma jornada espiritual mais elevada.

Adicionalmente, deve conhecer teologia, para saber criar e contemplar a verdade de sua elevada imaginação nas obras e também para que não pinte coisas que contrariem a religião cristã e quaisquer outros inconvenientes³⁹⁷. O artista precisa estudar sobre os santos, suas vidas e seus tempos, costumes e lugares para pinta-los corretamente³⁹⁸; compreender a Astrologia e os movimentos e círculos da esfera celestial, onde será possível, alguma vez na vida, elevar-se até o décimo e Empíreo céu e contemplar com Dionísio Areopagita, em puro espírito, os nove coros angélicos, as inteligências e a origem da pintura divina, que é Deus absoluto³⁹⁹.

Em suma, o pintor deve conhecer tudo quanto é possível, desde a anatomia até a geometria e a matemática, em suas formas visíveis e escondidas, bem como dominar a escultura, visto que nenhum pintor pode adquirir a perfeição se não dominar a arte de esculpir⁴⁰⁰. Holanda, a exemplo dos neoplatônicos renascentistas, compartilha da crença no conhecimento universal, o qual deve ser perseguido pelo artista, visto que o conhecimento permite a ascensão do ser humano pelos degraus da existência até unir-se com Deus.

Nesse sentido, Sylvie Deswarte-Rosa ressalta que o desenvolvimento da teoria neoplatônica de Holanda é cumulativo, abarcando sem qualquer contradição nem exclusão a teoria humanista de Alberti, que impõe que o artista escolha a melhor forma de representação da Natureza ou da Antiguidade⁴⁰¹. Portanto, para Holanda, a imitação da natureza e da Antiguidade se torna um ponto de partida para uma jornada espiritual em sua busca das *Ideas* que residem na Mente divina, o verdadeiro objetivo ao qual o pintor deve voltar seus esforços⁴⁰².

Apesar dos conselhos de Alberti, somente na década de 1460 os elementos antigos seriam plenamente absorvidos pela pintura, tanto na construção das figuras, quanto na composição. Esse fato coincidiu com o que Panofsky considera como a “reintegração entre forma e conteúdo clássicos” não apenas nos temas das expressões artísticas inspiradas pela Antiguidade, mas também nas obras literárias, como os *Fasti* de Ovidio, ignorado durante a Idade Média, que serviu de inspiração para criações artísticas⁴⁰³.

³⁹⁶ HOLANDA, I, 8, *Da Pintura Antiga*, p.63.

³⁹⁷ HOLANDA, I, 8, *Da Pintura Antiga*, p.64.

³⁹⁸ HOLANDA, I, 8, *Da Pintura Antiga*, p.65.

³⁹⁹ HOLANDA, I, 8, *Da Pintura Antiga*, p.67.

⁴⁰⁰ HOLANDA, I, 8, *Da Pintura Antiga*, p.68-69.

⁴⁰¹ DESWARTE, Sylvie. *Ideias e Imagens*, p. 136.

⁴⁰² HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 15, p.96.

⁴⁰³ PANOFSKY. *Renaissance and Renascences*, p.177.

Com Alberti, consolidaram-se as duas tendências que dominariam a arte renascentista: como representação exata da natureza e como síntese formada por seus melhores exemplares. A *imitatio* e a *electio* passaram a ser defendidas simultaneamente sem a percepção de qualquer contradição entre as duas tendências⁴⁰⁴. Essas doutrinas permaneceram influentes até meados do século seguinte, coexistindo com a doutrina platônica da *Idea*, à qual Francisco de Holanda subscreve⁴⁰⁵. A teoria albertiana foi difundida na tradição dos ateliês, nos quais a pintura era ensinada em termos fundamentalmente práticos e técnicos, como a oficina de Andrea del Verrochio (1435-1488), onde Leonardo da Vinci se formou como artista. Leonardo, no início do século XVI, argumentaria veementemente pelo primado da imitação do natural, evidenciando a presença das práticas realistas dos artistas do século XIV e XV, que buscavam a perfeita emulação da natureza⁴⁰⁶.

Para Leonardo, assim como para Alberti, a arte é uma ciência por se fundamentar em leis matemáticas e na investigação da natureza e toda ciência que não é oriunda da experiência, mãe de toda certeza, é “*piene di errori*”. A pintura, por sua vez, tem seu valor ao fornecer a imitação mais fiel da natureza, amparada pelo estudo de suas leis, e é mais louvável quanto mais se aproxima deste objetivo. Quando discute a superioridade dos pintores sobre os poetas, afirma que a pintura é superior à poesia por representar as obras da natureza com maior verdade que as palavras e as letras. No caso da escultura, a pintura é superior por representar com cores, luzes e sombras todas as coisas visíveis, ao contrário da escultura⁴⁰⁷.

Com base nessas noções, Anthony Blunt observa que “a crença de Leonardo na imitação exata da natureza é maior ainda do que a de Alberti”⁴⁰⁸. O artista florentino chega a aconselhar que o pintor compare sempre sua obra com o reflexo de um espelho, para conferir se aquilo que fizera corresponde com aquilo que está refletido. Contudo, Leonardo dá pouca atenção ao processo de seleção proposto por Alberti e chega a criticar aqueles artistas que tentam corrigir os defeitos da natureza, cujo comportamento é errôneo e fruto de um juízo corrompido. Leonardo demonstra, assim, se interessar no individual em detrimento do característico, distanciando-se de Alberti. Ao passo que Alberti defendia a seleção das melhores partes naturais

⁴⁰⁴ HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 38.

⁴⁰⁵ SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 109-110; LEE. *Ut pictura poesis*, p. 203.

⁴⁰⁶ SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 109-110; BLUNT. *Teoria Artística na Itália 1450-1600*, p.46.

⁴⁰⁷ DA VINCI, Leonardo. *Trattato della pittura*. A cura di A. Borzelli, R. Carabba. Lanciano: Dott. Gino Carabba Editore, 1924, I, 1-2, p. 1-2; 3, p. 3; 29, p. 29; 36, p. 39; III, 405, 202; BLUNT. *Teoria Artística na Itália 1450-1600*, p.42.

⁴⁰⁸ BLUNT. *Teoria Artística na Itália 1450-1600*, p.46.

para atingir uma beleza “idealizada”, Leonardo não se preocupa com a conformidade de suas figuras com qualquer referência absoluta de beleza⁴⁰⁹.

A imaginação é um reservatório que o pintor povoa com as formas retiradas da natureza, desprovido de uma função autônoma, ao contrário do que viria a ser com Francisco de Holanda algumas décadas mais tarde. Para ser um bom pintor, é preciso tornar-se um mestre universal, de modo a imitar, com sua arte, todas as características das formas da natureza. Para fazê-lo, é preciso que as registre em sua mente, formando um "feixe de várias coisas eleitas e escolhidas" de onde copiará⁴¹⁰. Portanto, a capacidade imaginativa assume um papel passivo, um receptor das formas naturais que deverão ser transmitidas ao suporte pictórico, não possuindo um papel ativo como em Alberti, cuja autonomia, ainda que limitada, permite escolher os mais belos exemplos e corrigir as eventuais imperfeições naturais. Leonardo, portanto, continua a crença na imitação exata da natureza presente no XIV e sistematizada no XV, fundamentada no conhecimento técnico-científico, perspectiva que o artista toscano ajudou a desenvolver⁴¹¹.

Essas concepções de imitação, herdadas da Antiguidade, foram influentes por todo o Renascimento e as contradições entre ambas só seriam percebidas posteriormente. Os dois modos de imitação se relacionavam, por sua vez, com as duas formas distintas que os pensadores abordavam a natureza, seja como um modelo perfeito, que poderia guiar seguramente os artistas, seja como um exemplo imperfeito a ser aperfeiçoado e corrigido, embora com seus próprios elementos⁴¹². Francisco de Holanda, nesse sentido, demonstra, ainda que parcialmente, uma herança do primeiro tipo quando aconselha que o pintor não deixe de considerar o natural, ainda que como ponto de partida para sua superação.

Rumo ao final do século XV, uma mudança tem início. Em 1498, a publicação da *Poética* de Aristóteles⁴¹³ por Giorgio Valla exerceria uma contribuição decisiva para a defesa da imaginação, cuja importância paralelizaria a *Epistula ad Pisones* ou *Ars Poetica* de Horácio,

⁴⁰⁹ DA VINCI. *Trattato della pittura*, III, 404, p.202; BLUNT. *Teoria Artística na Itália 1450-1600*, p.47. SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 111.

⁴¹⁰ DA VINCI. *Trattato della pittura*, I, 53, p. 49.

⁴¹¹ SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 110; BLUNT, *Teoria artística na Itália*, p.39 e sgs.

⁴¹² SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 116.

⁴¹³ A *Poética* Aristotélica permaneceu na obscuridade durante a Idade Média. Apesar de quase a totalidade da obra de Aristóteles ter sido traduzida até o final do século XII, a tradução latina do grego, feita por William de Moerbeke em 1278 permaneceu pouco conhecida, apesar do renome de seu tradutor. A obra foi conhecida no ocidente somente por meio de uma edição comentada em árabe por Averróis, cujo latim é obscuro e de difícil compreensão. A edição de Valla foi feita segundo um manuscrito grego, trazido por estudiosos bizantinos que fugiam da ocupação de Constantinopla em 1453. Após essa edição, outra com o texto grego foi feita em 1508 e uma segunda latina em 1536 de Alessandro Pazzi, através da qual a obra passou a ser amplamente conhecida. Cf: KELLY, H. A.. Aristotle-Averroes-Alemannus on Tragedy: The Influence of the Poetics on the Latin Middle Ages. *Viator*, [s.l.], v. 10, p.161-210, jan. 1979. Um panorama geral das traduções é dado por DOD, Bernard G.. Aristoteles latinus. In: KRETZMANN, Norman; KENNY, Anthony; PINBORG, Jan (Ed.). *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p. 43-79.

especialmente nos tratados do século XVI. Nessa obra, o filósofo grego declara que o objetivo dos pintores e poetas era imitar a natureza humana, seja tornando-a mais bela ou mais feia. Completa que ambos são imitadores de um dos três objetos: das coisas que eram ou são; do que os outros dizem que são ou aparentam ser; daquilo que deveria ser⁴¹⁴. A defesa aristotélica da autonomia imaginativa, incentivando o artista a criar aquilo que não existe, (que também encontra precedente em Horácio) contribuiu para sua liberdade criativa, impulsionada pelos textos neoplatônicos em circulação pelo continente. A obra de arte passa a ser produzida com o propósito deliberado de superar a natureza em perfeição⁴¹⁵.

No século seguinte, dois métodos de superação da natureza ganharão vigor: o primeiro, baseado no interesse pela arte antiga e o segundo, amparado pelas ideias neoplatônicas. O primeiro, marcado pelo interesse pelas obras da Antiguidade, já iniciado no século anterior, foi impulsionado pelas descobertas arqueológicas em Roma (um dos principais centros de colecionadores e antiquários) do início de século, como o Laoconte (1506), o Apolo do Antium e o célebre Torso, adicionados à coleção papal, para a qual o palácio do Belvedere fora planejado. A busca pelos significados e formas dos mármores antigos e inscrições encontrou seu ápice⁴¹⁶, fazendo com que autores enxergassem as obras antigas como modelos aos quais o artista deveria se voltar para corrigir as imperfeições da natureza.

Gombrich, entretanto, pontua que o resgate dos modelos do passado não consistiu em uma imitação literal, mas uma reformulação. A influência da Antiguidade se deu em termos de autoridade e não referências para uma *imitatio*, visto que nos próprios textos antigos a imitação é um tema debatido e condenado. “Quintiliano se opunha à imitação mecânica de um modelo de estilo, e Sêneca descobriu a fórmula - frequentemente repetida – de que o imitador tem que transformar seu material da mesma forma que a abelha transforma o néctar em mel, ou o corpo assimila o alimento”⁴¹⁷. Pietro Bembo (1470-1547) iria além, sacralizando a imitação, concebendo-a como um meio de recuperar e, sobretudo, superar as formas ideais do passado⁴¹⁸.

Neste sentido, Sydney Freedberg complementa que a arte maneirista desenvolveria o hábito de operar citações de obras antigas e modernas, mediante o empréstimo de suas formas,

⁴¹⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994, II.1448a, p. 105; XXV, 1460b, p. 143; SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 78, 121.

⁴¹⁵ SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 97, 121.

⁴¹⁶ CHASTEL, André. *Italian Art*. Translated by Peter and Linda Murray. New York: Faber and Faber, 1963, p. 216-17: At no other time were antique marbles and inscriptions given so much learned consideration by masters so well able to interpret their significance (tradução do autor).

⁴¹⁷ GOMBRICH, Ernst H.. *Norma e Forma: Estudos sobre a arte da renascença*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.162.

⁴¹⁸ RAFFINI. *Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione*, p.79-80.

as quais adquiriam novos significados diferentes dos originais⁴¹⁹. Portanto, a imitação dos antigos não pressupõe, necessariamente, uma cópia estéril de seus preceitos, mas sim a utilização dos mesmos para um desenvolvimento original em direção à sua natural superação.

Esse fato pode ser conferido mesmo em um artista tão atraído pelo antigo quanto Francisco de Holanda. Segundo Sylvie Deswarte observa, a imitação da Antiguidade defendida por Holanda não é uma sujeição aos seus cânones, mas se fundamenta no domínio dos mesmos através do estudo sistemático de suas leis⁴²⁰. Discutindo sobre as regras das figuras antigas que estavam posicionadas de pé, o artista chega a tecer comentários críticos acerca dos erros que percebe ao estudar as obras, “por onde, inda que alguns tão bem não entalhassem nem tão lindamente como outros, que agora não conhecem este primor, fazião as suas obras muito mais para louvar, só por esta disciplina e preceitos”⁴²¹.

O segundo modo de superação da natureza, impulsionado pelo neoplatonismo florentino, se difundirá (especialmente na segunda metade do século seguinte nos tratados, embora já presente em obras sobre teoria poética na primeira metade do século) com a doutrina das *Ideas*, vista sob uma concepção espiritualizada da teoria da escolha eletiva da Antiguidade⁴²². A doutrina da *electio* adquire um plano de fundo neoplatônico que, no decorrer do século XVI, abandonará qualquer referência ao mundo visível. A escolha das melhores partes de cada modelo físico dará lugar à imitação da *Idea* produzida na mente do artista, que será projetada na obra de arte. O artista, como microcosmo dotado da mesma capacidade criativa do universo, torna-se um rival do mesmo pelo conhecimento de suas qualidades e leis ocultas. Como consequência, a arte teria o poder de superar a natureza, visto que pode corrigir suas imperfeições por meio do emprego da fantasia, copiando diretamente as *Ideas* que habitam o Intelecto divino e se aproximando dessas formas ideais, ao passo que a natureza o faz com imperfeições⁴²³.

Assim, com a divulgação da *Poética*, de um lado, e dos escritos neoplatônicos - especialmente de Ficino, de outro, os teóricos do século XVI passaram a questionar a abordagem puramente naturalista, estimulando a ideia de superação da natureza, seguindo os argumentos neoplatônicos⁴²⁴. A beleza assume um caráter espiritual, não condicionada pela articulação matematizada entre as partes externas de um objeto, mas sim pela síntese abstrata

⁴¹⁹ FREEDBERG, Sydney J.. Observations on the painting of the Maniera. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 122.

⁴²⁰ DESWARTE, Sylvie. *Ideias e Imagens*, p. 12-13.

⁴²¹ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 20, p.123.

⁴²² PANOFISKY, *Idea*, p.64.

⁴²³ PLOTINUS, *The six Enneads*, V, 8, 1, p.239; SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p.95-97.

⁴²⁴ SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 78, 121, 174; HUTSON. *Art Theory*, p. 110 e sgs..

de determinados elementos conceituais⁴²⁵, a mimese da natureza será paralelizada pela mimese da própria imaginação do artífice. Marsílio Ficino em seu *De Amore*, demonstra a neoplatonização da teoria da *electio*:

Se consideras cada homem em particular, não admirarás nenhum inteiramente. Pegue então o que é correto em cada um, e fabrique segundo seu juízo a partir da observação de todos, uma figura irrepreensível, de modo que a beleza absoluta do gênero humano, que se encontra dispersa em muitos corpos, seja reunida em seu espírito pela formação de uma imagem.⁴²⁶

Há uma mudança na relação epistemológica entre sujeito e objeto: este residiria no interior do sujeito e não no mundo externo, tornando desnecessária a imitação fiel dos elementos naturais, o cerne da teoria artística de Francisco de Holanda. Este ponto de viragem em direção ao neoplatonismo foi uma das características do movimento maneirista⁴²⁷, no qual o artista português se situa. As relações de Francisco com as concepções artísticas do maneirismo serão tratadas a seguir.

3.2.2 O Maneirismo: arte e filosofia

Iniciado em Florença e Roma, de onde se propagou para outras cortes europeias, especialmente Mantua, Fontainebleau, Munique e Praga⁴²⁸, o Maneirismo tem sido dividido em três fases: a primeira é geralmente chamada simplesmente de Maneirismo ou primeira Maniera (1520-30); a segunda, denominada Maniera (1530-50) e a terceira, por vezes chamada de Maniera tardia (c.1550-85)⁴²⁹. Foi protagonizado por artistas como Jacopo Pontormo (1494-1557), Rosso Fiorentino (1495-1540), Agnolo Bronzino (1503-1572), Giorgio Vasari (1511-1574), Francesco Salviati (1510-1562) e Alessandro Allori (1535-1607) na Toscana;

⁴²⁵ PANOFKY. *Idea*, p. 64.

⁴²⁶ FICINO, Marsilio. *De Amore*: Comentario a “El Banquete” de Platón. Traducción y estudio preliminar Rocío de la Villa Ardura. Madrid: Tecnos, 2001, VI, 18, p.181. Si consideras cada hombre em particular, no alabarás a ninguno enteramente. Recogerás, entonces, lo que es correcto em cada uno, y fabricarás según tu juicio, a partir de la observación de todos, una figura irreprochable, de modo que la beleza absoluta del género humano, que se encuentra dispersa em muchos cuerpos, está reunida em tu espíritu por la formación de una imagen. (tradução do autor)

⁴²⁷ PANOFKY. *Idea*, p.72 e sgs..

⁴²⁸ SHEARMAN, John. *O maneirismo*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 178-83.

⁴²⁹ CHENEY, Liana De Girolami. Preface. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, xxv. Cheney revela que essa periodização permanece controversa, assim como a própria definição do movimento, considerando que é aplicada a diferentes categorias estilísticas, comportamentais e técnicas, baseando-se sobretudo em análises textuais do século XVI e se concentrando na pintura em detrimento da arquitetura e da escultura.

Parmigianino (1503-1540), Perino del Vaga (1501-1547), Polidoro da Caravaggio (c. 1495 - 1543) e a fase madura de Michelangelo em Roma; Giulio Romano (1499-1546) em Mântua; Ticiano (1488-1576), Paolo Veronese (1528-1588) e Tintoretto (1518-1594) em Veneza e Antonio da Correggio (1489-1534) em Parma.

Diversos acontecimentos históricos ocorridos durante a segunda e a terceira décadas do século XVI afetaram a realidade desses artistas na Itália e, conseqüentemente, no restante do continente. Martinho Lutero inicia sua reforma em 1517. Leonardo morre em 1519, seguido de Raphael no ano seguinte. Albrecht Dürer parte para os Países Baixos em 1521 e morre em 1528, mesmo ano da morte de Grunewald. A morte desses artistas, para Battisti, provocou uma lacuna na produção artística, o que propiciou a formação de novas linguagens artísticas⁴³⁰. Adicionalmente, em 1522, o surto de praga em Roma provocou a fuga de muitos artistas. Perino del Vaga se muda para Florença entre 1522-23. Em Florença, a praga também levou artistas a deixarem a cidade. Pontormo se muda para Certosa em 1557 e Rosso Fiorentino, parte para Roma, destino também de Parmigianino, ambos motivados pela promessa de grandes comissões sob o recém nomeado papa Clemente VII (1523-1534).

Com a morte de Raphael, seus alunos se dispersaram pelo continente. Mântua se tornaria o centro artístico de maior envergadura na península com a chegada de Giulio Romano (1499-1546) em 1524. Em 1527, o Saque de Roma, efetuado por tropas rebeldes de Carlos V (1500-1558) levou, novamente, à dispersão de artistas para outros territórios. Polidoro da Caravaggio parte para Nápoles, Baldassare Peruzzi (1481-1536) para Siena, Rosso retorna para Florença e Parmigianino para Emilia. Em 1529, Carlos V é coroado em Bolonha e se apossa da República Florentina em 1530, provocando um novo êxodo de artistas como Rosso, que se muda permanentemente para Fontainebleau para trabalhar sob a égide de Francisco I (1494-1547). Além disso, as frequentes pragas e invasões sofridas pela Itália nas primeiras décadas do *Cinquecento* causaram um considerável dano ao poder temporal e religioso da Igreja, levando a uma fragmentação da unidade política em torno da cidade-estado e crises econômicas. Estes eventos afetaram o desenvolvimento e o processo produtivo artístico, bem como as atitudes com respeito às artes⁴³¹.

Adicionalmente, viu-se uma alteração nas relações de patronato, fruto de uma nova visão sobre a arte e, paralelamente, uma mudança na posição social do artífice. A obra de arte

⁴³⁰ BATTISTI, Eugenio. *Renascimento e Maneirismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 1984, p. 217.

⁴³¹ CHENEY, Liana De Girolami. Introduction: Stylistic problems in Mannerism and Maniera. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p.2-3; BATTISTI. *Renascimento e Maneirismo*, p. 217.

adquire um valor próprio, abandonando sua função devocional e se torna um objeto de fruição estética e contemplação. Assim, tem lugar “[...] o conceito da obra de arte como execução duradoura de virtuose (“algo estupendo”) e o conceito da obra de arte “absoluta”⁴³². Vincula-se a esse processo a valorização do gênio do artista, que experimentou um prestígio inédito, fenômeno que, em alguns casos, culminou na divinização do artista e sua atividade. Por vezes, obras eram criadas como mera demonstração de virtuosismo e o tema ficava a cargo da vontade do próprio artista⁴³³.

Dotado de uma maior liberdade criativa e desejoso de exhibir suas habilidades artísticas e mentais, o artista empregava símbolos e alegorias destinados a transmitir conteúdos intelectuais e espirituais⁴³⁴. Os artistas maneiristas voltaram-se a experimentações plásticas, tomando como fontes de inspiração as obras da Antiguidade e de seus antecessores renascentistas, como Leonardo, Raphael e, principalmente, Michelangelo. Todavia, a utilização do repertório artístico dos antigos e modernos foi acompanhada de um deslocamento entre forma e conteúdo, produzindo significados diferentes dos originais⁴³⁵. A exploração de novas possibilidades plásticas assentava-se no exemplo precedente nas próprias obras dos artistas do Alto Renascimento. “Enquanto copiava, explorava e desafiava esses estilos ou temas, o artista maneirista percebia que mesmo os artistas do Alto Renascimento, após atingirem o equilíbrio e a harmonia clássicos em suas obras, passaram a demonstrar o desejo de mudar e inovar”⁴³⁶.

Desta maneira, artistas e teóricos maneiristas viam-se como herdeiros e continuadores do legado de seus antecessores. O maneirismo, assim, não foi uma revolta contra os cânones clássicos, mas sim o advento de novos interesses artísticos que tomavam o cânone como ponto de partida para algo novo⁴³⁷. Esse processo fora reconhecido pelos próprios autores do século

⁴³² SHEARMAN. *O maneirismo*, p. 44-46.

⁴³³ SHEARMAN. *O maneirismo*, p. 47, 169-70.

⁴³⁴ SHEARMAN. *O maneirismo* p. 46, 68.

⁴³⁵ SHEARMAN. *O maneirismo*, p.63; FREEDBERG. *Observations*, p.120-122. Freedberg destaca o papel de Michelangelo como fornecedor de formulários artísticos aos artistas mais jovens. Para Shearman, embora Michelangelo não tenha sido um artista maneirista, as sementes do maneirismo já se encontram no teto da Capela Sistina. Seria, assim, inegável que o artista florentino teria dado o impulso inicial para o movimento. Também Rafael, em sua obra tardia, teria incentivado a disseminação do novo estilo, cf. SHEARMAN. *Maniera as an aesthetic ideal*, p.44-45; SMYTH, Craig Hugh. *Mannerism and Maniera*. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, 81 s.; CAMPBELL. *Mannerism*, p.265.

⁴³⁶ CHENEY. *Introduction*, p.5: While he copied, explored, and challenged these styles and themes, the Mannerist artist noticed that even the High Renaissance masters, after having achieved classical balance and harmony in their art, had begun to show a desire for further change and innovation. (tradução do autor).

⁴³⁷ GOMBRICH. *Norma e Forma*, p.125; SHEARMAN. *Maneirismo*, p.21-22, 42; FREEDBERG. *Observations*, p.116; CAMPBELL, Malcom. *Mannerism, Italian style*. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 265. Outros autores, consideram o Maneirismo como uma reação deliberada contra as normas clássicas, ver FRIEDLAENDER. *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting*, p. 6-7; DVORAK, Max. *El Greco and Mannerism*. *The Magazine of Art*, v. 46, nº 1, p 14-23, 1953; HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise renascença e o surgimento da arte moderna*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva: 1993.

XVI, entre os quais se destaca Giorgio Vasari, quem reconhecia o advento de um novo estilo, desenvolvido e aperfeiçoado pelos mestres do Alto Renascimento, os primeiros a atingirem a *bella maniera* - uma nova linguagem definitivamente desejável que, uma vez atingida, era tida como uma conquista para toda a arte⁴³⁸.

O estudo das obras antigas e modernas acompanhou uma rearticulação dos cânones desenvolvidos no século anterior, levando a abordagens alternativas no decorrer do século XVI. Artistas como Bronzino, tomando como base a famosa escultura do Laoconte, atualmente nos Museus Vaticanos, utilizavam movimentos em forma de S, chamados de figura serpentinata, adotando-a como um novo ideal de proporção.

Nem os exemplos antigos, nem o resgate renascentista foram concebidos em termos de relações geométricas e um cânone de proporções. Ao contrário, o posicionamento retoricamente concebido das figuras, por vezes comparado a uma chama voltada para cima, buscou uma graça que, aparentemente, não poderia ser expressa por meio de nenhuma fórmula descritiva⁴³⁹.

Suas expressões formais se destacam pela representação exagerada do corpo humano que, dotado de requinte e graça, é representado com movimentos serpentinados, alongamentos, distorções e são inseridos na composição de acordo com novos esquemas perspécticos, nos quais as linhas verticais são alongadas e as horizontais se condensam⁴⁴⁰. Os tons e luzes são marcados por acentuados contrastes; a unificação temática se traduziu, por vezes na manipulação da profundidade do espaço pictórico, rompendo o equilíbrio característico das obras do século anterior; os detalhes são elaborados ou beiram o abstracionismo e, por vezes, apresentam uma plasticidade próxima da arte gótica⁴⁴¹.

O conteúdo é emocional, subjetivo, idealizado, altamente incógnito e, mesmo quando familiar, sua representação visual era feita de modo obscuro, exigindo um conhecimento prévio de um texto ou programa por parte do fruidor⁴⁴². A narrativa é apresentada por conceitos alegóricos com o propósito de incitar confusão, provocar o espectador ou transmitir um significado direcionado à fruição de um público seletivo e instruído, capaz de interpretar suas muitas camadas de significado. Sobre esse aspecto Robert Klein pontua que:

⁴³⁸ FREEDBERG, Sydney J.. Observations on the Painting of the Maniera. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, 113-114; VASARI, *Vidas dos artistas*, Prêmio para a terceira parte das vidas, p. 441.

⁴³⁹ HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 105: Neither the ancient examples nor the Renaissance redux was not conceived in terms of geometrical relationships and a canon of proportions. On the contrary, the rhetorically conceived positioning of such figures, often compared to an upward-licking flame, sought a *grazia* that, seemingly, could not be expressed through descriptive formulae (tradução do autor). Para uma discussão acerca da crise da teoria das proporções, ver a seguir, cap. 3.3.

⁴⁴⁰ HOCHE. *Maneirismo*, p.39.

⁴⁴¹ CHENEY. Introduction, p.7.

⁴⁴² CAMPBELL. *Mannerism*, p.265

A sutileza e a complicação dos programas inventados pelos eruditos e os engenhos da época maneirista para a decoração dos palácios ou residências e mesmo para os triunfos e entradas dos soberanos eram tais que nenhum espectador de inteligência e cultura medianas poderia esperar compreendê-los no espaço de tempo que lhe era normalmente possível dedicar-lhes⁴⁴³.

Segundo o mesmo autor, obras como os afrescos vasarianos do Palazzo Vecchio podia possuir tantas significações quanto um texto das Escrituras: o tema poderia admitir interpretações físicas, morais, religiosas e políticas⁴⁴⁴. À valorização da imaginação e da fuga da realidade, associam-se temas como a mitologia, o estranho, o exótico, o fantasioso, o misterioso, o macabro, o erotismo, a obscuridade e o onírico. A imaginação, ao contrário da natureza, transformou-se na principal inspiração, visando mais uma elevação da mente e suas emoções do que uma harmonia entre sujeito e objeto⁴⁴⁵.

Nas obras religiosas, o significado era cristalizado em uma forma sincrética, algo que se apresentava mais como símbolo do que como narração: “A forma estética e o conteúdo principal, que emerge da forma, são efetivamente consistentes, mas ambos, forma e conteúdo, são desvinculados do assunto”⁴⁴⁶. Freedberg sugere que para se compreender apropriadamente os aspectos da arte religiosa maneirista, é preciso considerar que seus efeitos e intenções são como os dos ícones religiosos. Em ambos o assunto é sintetizado, transposto da narrativa histórica para o símbolo, onde é expresso de modo unificado e volta-se à abstração altamente estilizada, tornando-se uma ferramenta de comunicação de elevada complexidade com a mente do contemplante⁴⁴⁷. Especialmente nessas obras, houve a incorporação da literatura dos símbolos, emblemas e alegorias, de modo que os textos e as pinturas influenciavam-se mutuamente⁴⁴⁸.

A valorização da posição do artista, além de lhe proporcionar uma maior autonomia criativa, por outro lado, facilitou sua integração com os ambientes cortesãos, levando a uma elitização das manifestações artísticas. Embora não fosse condicionado aos ambientes cortesãos, o maneirismo proliferou com maior intensidade nas principais cortes europeias, florescendo principalmente nos centros de convivência dos governantes autocráticos na Itália

⁴⁴³ KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível*: Escritos sobre o Renascimento e a arte moderna. Tradução de Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 141.

⁴⁴⁴ KLEIN. *A forma e o inteligível*, p. 141.

⁴⁴⁵ FRIEDLAENDER. *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting*, p. 6, 19, 25; CHENEY. Introduction, p. 6; BOUSQUET, Jacques. *Mannerism: The Painting and Style of the Late Renaissance*. New York: Braziller, 1964. 347p; p. SHEARMAN. *O maneirismo*, p. 15-16, 22, 30; HOCKE, Gustav R.. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 35.

⁴⁴⁶ FREEDBERG. Observations, p. 124, 128. The aesthetic form and the main content, which emerges from the form, are effectively consistent, but both form and content are disjunctive from the subject matter. (tradução do autor).

⁴⁴⁷ FREEDBERG. Observations, p.128.

⁴⁴⁸ FREEDBERG. Observations, p. 124.

e, de modo similar, em outros territórios da Europa⁴⁴⁹. Nesse sentido, é emblemático que a própria palavra da qual o estilo deriva, fez-se presente inicialmente na literatura de costumes.

Por intermédio das cortes, o maneirismo foi profundamente influenciado pela literatura da época, contato que constitui um dos principais aspectos responsáveis por sua gênese. Artistas como Rafael e Michelangelo teriam desfrutado de grande proximidade junto dos escritores, ocasionando com isso uma transferência de ideias entre os diferentes campos⁴⁵⁰. É desta relação entre os artistas e os escritores que o termo “maneirismo” tem sua origem, derivado da palavra *maniera* ou “feito manualmente”, cujo significado remetia a um estilo pessoal desejável da literatura de costumes - cujo uso no *Cortegiano* de Baldassare Castiglione serviu de importante fonte de inspiração – sendo, em seguida, assimilado pela especulação artística do século XVI, o que levou à classificação dessa tendência artística pela crítica dos séculos seguintes⁴⁵¹.

Esse cenário foi propício à absorção de princípios filosóficos pelos artistas. Eugenio Battisti e Gustav Hocke destacam a influência das correntes esotéricas. O neoplatonismo florentino, difundido em textos filosóficos e tratados de magia desde o final do século anterior, constituiu o plano de fundo filosófico de alguns artistas maneiristas, estimulando uma espiritualização da representação: os personagens tornam-se aparições oníricas e flutuam em um cenário sem gravidade⁴⁵². “O jogo, o enigma, a graça, o mistério, buscam o equilíbrio ao lado da magia”⁴⁵³. A obra pictórica de Francisco de Holanda pode ser concebida nestes termos, especialmente suas imagens da criação (Figs. 9 a 16) do álbum *De aetatibus mundi imagines*, considerando o elevado grau de abstração, os elementos compositivos e as ideias expressas por essas ilustrações.

O contato das artes com a literatura neoplatônica fez com que a divinização do homem se estendesse à divinização do artista e o ato de criação artística se tornou análogo ao ato criativo de Deus. Junto da natureza absoluta da arte, está a ideia de artista como ser divino, um *Deus in terris*, dotado do poder de criação, transformação e invenção, capaz de subjugar a natureza⁴⁵⁴, ideia que experimentaria um desenvolvimento agudo na obra de Francisco de Holanda. Essa influência, por intermédio dos ambientes que os artistas frequentavam, ocorre já no final do século XV. Embora os teóricos de arte italianos demorassem a absorver plenamente essa

⁴⁴⁹ SHEAMAN. *O maneirismo*, p.183; CAMPBELL, Malcom. Mannerism, Italian style. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 265.

⁴⁵⁰ SHEAMAN. *O maneirismo*, p.44-46.

⁴⁵¹ Cf. FRIEDLAENDER, Walter. *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting*. New York: Schocken - Columbia University Press, 1973, p. 47; SHEARMAN. *O maneirismo*, p. 15-16.

⁴⁵² HOCHE. *Maneirismo*, p.61; BATTISTI, Eugenio. *Renascimento e Maneirismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 1984, p. 24.

⁴⁵³ HOCHE. *Maneirismo*, p. 47.

⁴⁵⁴ HOCHE. *Maneirismo*, p.61; SHEARMAN. *O maneirismo*, p. 47

corrente filosófica, a situação foi diferente entre os patronos e os artistas, sobre os quais o impacto do neoplatonismo foi decisivo e instantâneo, considerando a distância entre Florença e o resto do continente⁴⁵⁵.

A proximidade que os artistas granjeavam com literatos em ambientes cortesãos (nos quais a literatura neoplatônica desfrutava de grande aceitação)⁴⁵⁶ e o contato com textos neoplatônicos em circulação pelo continente, fez com que estes passassem a influenciar, além dos programas das obras de arte, as discussões artísticas⁴⁵⁷. Após o hiato na produção tratadística de arte entre os anos de 1505 e 1547, quando os escritos maneiristas passaram a ser publicados, houve uma mudança no conteúdo desses tratados: em lugar de temas de natureza técnica e prática, direcionados à formação de pintores e arquitetos, que caracterizaram as preocupações artísticas do *Quattrocento*, surgiram obras voltadas ao público (e não somente aos artistas) de caráter teórico e especulativo, com o objetivo de apresentar a arte e fundamentar seus propósitos, problemáticas e como deve ser considerada perante as outras artes liberais⁴⁵⁸.

Logo, a elevação da posição social do artista, aliada a uma maior instrução, levaram ao interesse de construir uma base filosófica para a atividade artística, validando-a como uma arte liberal e rejeitando qualquer associação com os fazeres mecânicos, como o artesanato⁴⁵⁹. Para este propósito, recorreu-se à metafísica neoplatônica, que forneceu aos artistas um modo de justificar suas representações interiores como transcendentais, tanto com respeito à subjetividade quanto à técnica e beleza⁴⁶⁰.

O tratado *Da Pintura Antigua*, neste sentido, representa essa interface entre as correntes esotéricas e a tratadística de arte, gerando uma inflexão nas concepções estéticas herdadas do século anterior. Francisco de Holanda concebe a pintura como uma manifestação do pensamento “em sua forma visível e contemplativa”, uma segunda natureza; a imitação de Deus; um vislumbre do passado e do futuro; a imaginação que revela aos olhos materiais aquilo que se ocultava na *Idea*. É, ainda, o ornamento e auxílio nas obras divinas e naturais, oferecendo ao homem, cuja essência celeste carrega dentro de si de forma inerte, um impulso capaz de reviver esta centelha⁴⁶¹.

⁴⁵⁵ PANOFISKY. *Renaissance and Renascences*, p.188.

⁴⁵⁶ SHEAMAN. *O maneirismo*, p.44-46; CELENZA. The revival of Platonic philosophy, p.90.

⁴⁵⁷ HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 110.

⁴⁵⁸ VILELA. *Francisco de Holanda*, p.35; LEE. Ut pictura poesis, p. 200; SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p.38.

⁴⁵⁹ BLUNT, *Teoria artística na Itália*, p.71; CHASTEL, André. *Arte e Humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico*: estudos sobre o Renascimento e o humanismo neoplatônico. Tradução de Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 374.

⁴⁶⁰ PANOFISKY, *Idea*, p.82.

⁴⁶¹ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 2, p.26-27.

Como pode ser visto em Holanda e outros artistas de sua época, a descompartimentação de disciplinas levou a uma diminuição da distância entre o filósofo, o artista e o cientista no século XVI. Enquanto até o século anterior, as discussões sobre a metafísica do belo estiveram ligadas a princípios filosóficos afastados do ambiente cotidiano dos ateliês (nos quais preocupações de ordem técnica e prática ocupavam o centro das prioridades), a partir das primeiras décadas do *Cinquecento* este cenário se alteraria. Com a rápida difusão do neoplatonismo florentino para o restante da península a partir de 1500, atingindo tanto os círculos aristocráticos quanto o leitor comum italiano, por meio de obras como a edição landiniana da *Comédia* de Dante, esses princípios foram incorporados à vida cotidiana dos ateliês⁴⁶².

É importante notar, a esse respeito, que Dante seria conhecido como um platônico pelos leitores do final do século XV e primeiras décadas do XVI, interpretado sob o filtro neoplatonizante dos comentários de Cristóforo Landino: “Leonardo, Rafael, Michelangelo, todos os artistas conheceram Dante por meio dessa edição, em que os humanistas e poetas o estudaram”⁴⁶³. A influência dessa obra se daria de modo acentuado em Michelangelo, considerado por seus contemporâneos como um “gran dantista”, demonstrando conhecer com profundidade a versão landiniana da obra de Dante⁴⁶⁴.

Além da obra de Dante, textos como o *Cortegiano* de Baldassare Castiglione (especialmente seu quarto livro), publicado em 1528 e obras neoplatônicas em vernáculo, como a versão toscana de *De Amore*, de Marsilio Ficino e os *I tre libri D'Amore* de Francesco Cattani da Diacceto, (uma versão mais acessível da obra de Ficino), a edição de Landino da *Naturalis Historia* de Plínio, além das *Enéadas* de Plotino⁴⁶⁵ entre outros textos produzidos pelos autores neoplatônicos florentinos⁴⁶⁶ se difundiam entre artistas e escritores de arte. Desse modo, as divergências características do maneirismo em relação à arte do século XV e início do XVI, se desenvolveram em plena integração com o pensamento neoplatônico na teoria artística⁴⁶⁷.

⁴⁶² CHASTEL, André. *Arte e Humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico*: estudos sobre o Renascimento e o humanismo neoplatônico. Tradução de Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 374; GARIN, Eugenio. O filósofo e o mago. In: *O homem renascentista*.: Lisboa: Editorial Presença, 1991, p. 137.

⁴⁶³ CHASTEL. *Arte e Humanismo em Florença*, p.172-173.

⁴⁶⁴ KEMP, Martin. *Behind the Picture: Art and Evidence in the Italian Renaissance*. New Haven and London: Yale University Press, 1997, p. 194. Sobre a influência de Michelangelo em Francisco de Holanda, cf. supra, 3.1.2.

⁴⁶⁵ As *Enéadas* de Plotino, a partir de sua publicação no final do século XV, desfrutaram de enorme popularidade, sendo constantemente citadas e se tornando, rumo ao final do Renascimento, um lugar comum entre os teóricos de arte, junto de Platão. Cf. HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 28, 32.

⁴⁶⁶ SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 121, 174; LEE. *Ut pictura poesis*, p. 199; SHEARMAN. *O maneirismo*, p. 16; CELENZA. *The revival of Platonic philosophy*, p.90; HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 110; DESWARTE. *Ideias e imagens*, p.145; CHASTEL, André. *Arte e Humanismo em Florença*, p. 374.

⁴⁶⁷ HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 100; CELENZA. *The revival of Platonic philosophy*, p.90.

As especulações estéticas sorveram princípios neoplatônicos como a noção de beleza formulada por Plotino e retomada por Marsílio Ficino, fundamentada na relação entre a *Idea* e sua expressão material, a qual vários autores viriam a utilizar para refutar a ideia (corrente desde o século XV) de que a beleza vem da harmonia entre as partes e o todo de determinado elemento⁴⁶⁸. Para o filósofo alexandrino, se a beleza fosse resultado de proporções, todo objeto belo seria composto, sempre constituído de partes a serem combinadas (de modo simétrico). Consequentemente, suas partes sempre serão desprovidas de beleza, visto que essa é condicionada pela harmonia entre diversos elementos que formam a parte. Contraditoriamente, a beleza não pode ser constituída de partes não belas, e a beleza resultante das combinações exige que seus componentes sejam belos, o que, novamente, não podem ser por serem simples e não compostos, gerando um paradoxo.

Plotino questiona, em seguida, como se daria a beleza de elementos simples, como as cores e a luz do sol, considerando que são desprovidos de partes e, portanto, não podem ser simétricos. Segundo esse mesmo raciocínio, a beleza da expressão do pensamento seria inexistente, visto que não pode possuir simetria por ser imaterial, o que demanda uma outra concepção sobre o belo⁴⁶⁹. Dessa maneira, conclui que a beleza é resultante do deleite que a alma experimenta ao contemplar o plano do Ser, Princípio Intelectual ou *Idea*, captando esses influxos e transmitindo-os ao mundo material. A beleza, portanto, viria pela comunhão com as *Formas* ideais, e sua ausência seria simplesmente o distanciamento das formas materiais da *Idea* e da Razão, que compõem o pensamento divino⁴⁷⁰. Deste modo, a beleza é o reflexo da luz do Uno, emitido sobre os demais planos ontológicos.

Como a *Idea* é uma unidade que habita o mundo do Princípio Intelectual (não sujeito às transformações da matéria composta), tudo o que é impregnado por ela é direcionado a esta unidade transcendental. A beleza, assim, tem contato tanto com a parte quanto com o todo e, quando ilumina um elemento natural, como um objeto de partes semelhantes entre si, ela se doa a este todo, assim como a uma simples pedra que possui naturalmente a beleza de seu material. A alma possuiria uma qualidade especialmente dedicada ao reconhecimento dos reflexos desta beleza ideal na matéria, utilizando o Belo ideal como cânone segundo o qual faz suas impressões sobre a matéria. Portanto, determinado objeto, para Plotino, é belo devido à conexão

⁴⁶⁸ Sobre as relações entre Holanda e Plotino, cf. capítulo seguinte.

⁴⁶⁹ PLOTINUS, *The six Enneads*, I, 6, 1 p.21.

⁴⁷⁰ PLOTINUS, *The six Enneads*, I, 6, 2 p.22.

(por meio da semelhança) que guarda com a beleza essencial de sua *Idea*, residente no Princípio Intelectual, a segunda hipóstase⁴⁷¹.

Ficino desenvolveria esse argumento em *De Amore*, afirmando que a beleza é a luz que emana do rosto de Deus, refletindo nos planos ontológicos do mais puro ao mais composto, respectivamente nos anjos, na alma e no mundo material⁴⁷², conceito posteriormente retomado por Gian Paolo Lomazzo (1538-1592) no fim do século XVI⁴⁷³. A popularidade dessa ideia foi auxiliada por escritos direcionados aos cortesãos, como o *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione, conde e núncio papal de Clemente VII. O tratado, que serviu de fonte para o segundo livro de *Da Pintura Antigua* de Francisco de Holanda e importante fonte de inspiração aos artistas maneiristas, apresenta um célebre discurso neoplatônico no final de seu quarto livro⁴⁷⁴.

Proferido pelo personagem de Pietro Bembo, o trecho é uma citação quase direta das ideias sobre o amor platônico e a verdadeira beleza expostas por Marsilio Ficino em *De Amore*. A beleza que aparece nos corpos e que provoca o ardente desejo que é chamado de amor, é um influxo da bondade divina que recai sobre tudo o que é criado assim como a luz do sol, infundindo e exibindo toda sua beleza quando se insere num rosto bem proporcionado de cores e traços harmônicos⁴⁷⁵.

A beleza, embora tenha um caráter essencialmente espiritual e desatrelado da matéria, é melhor recebida em um corpo bem proporcionado. O amor é encarado como o desejo de contemplar essa beleza, que emana da divindade como um círculo, do qual a bondade constitui o centro e, assim como não pode existir círculo sem centro, não pode haver beleza sem bondade⁴⁷⁶. Para desfrutar a beleza divina, é preciso que, com o auxílio da razão, o cortesão produza-a e contemple-a em sua própria imaginação, sem qualquer vínculo com a matéria, sendo acessada somente com os olhos da mente⁴⁷⁷. O impacto dessas ideias nas discussões artísticas, contribuiu para o questionamento da validade universal dos modelos de proporção matemáticos do século XV, voltados à emulação da natureza.

⁴⁷¹ PLOTINUS. *The six Enneads*, I, 6, 2 p.22. Ver supra, cap. 2.1.

⁴⁷² FICINO. *De Amore*, V, 4, p.95-96.

⁴⁷³ HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 103.

⁴⁷⁴ SHEARMAN, John. Maniera as an aesthetic ideal. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p.38; CAMPBELL, Malcom. Mannerism, Italian style. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p.248

⁴⁷⁵ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV, 52, p.317

⁴⁷⁶ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV, 51, p.316; 57, p. 322; FICINO. *De Amore*, II, 3, p.26.

⁴⁷⁷ CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV, 66, p.331; 68, p. 332.

Essas regras passaram a ser consideradas insuficientes para atingir a beleza e, nas manifestações artísticas, essa rejeição dos cânones do século anterior levou ao abandono das formas equilibradas do Alto Renascimento⁴⁷⁸, elementos característicos das obras maneiristas. O ponto de observação do artista desloca-se do exterior para o interior, observando os fenômenos não com os olhos corpóreos, mas com os olhos do espírito, contemplando o mundo pela imaginação em detrimento da natureza⁴⁷⁹.

No campo teórico, uma das primeiras exposições do abandono da teoria das proporções como condição da beleza surge poucos anos após a publicação da obra de Castiglione. O estudioso aristotélico Agostino Nifo (1473-1538/45) em seu *Liber de Pulchro* (1531), parte do argumento de Plotino ao observar que se a beleza fosse resultado de um mero relacionamento entre as partes, (e, por conseguinte, compósita e não simples) o próprio Deus, os anjos ou a alma não seriam belos, visto que são de natureza simples e desprovidos de partes⁴⁸⁰. Nessa direção caminham as especulações sobre o belo do florentino Agnolo Firenzuola (1493-1543) no *Dialogo dele bellezze dele Donne* (1541) publicado um ano após o retorno de Holanda ao reino português, obra na qual o poeta se debruça sobre a problemática da beleza feminina. Em um trecho, expõe que a beleza feminina não é condicionada pelas proporções do rosto:

Muitas vezes vemos um rosto cujos traços não pertencem aos padrões comuns de beleza, e ainda assim irradia aquele esplendor de graça que já falamos [...] por outro lado, pode-se ver uma mulher com traços bem proporcionados que poderia ser considerada bela por todos e, entretanto, não ter aquela certa deleitabilidade.⁴⁸¹

A *grazia* se tornará um termo recorrente nos tratados artísticos produzidos posteriormente, remetendo a um tipo de beleza não vinculado às proporções físicas, servindo como substituta destas⁴⁸². Entre esses textos, destaca-se o *Libro della beltà e grazia* de Benedetto Varchi (1503-1565), publicado postumamente em 1590, cujo tema versa sobre as diferenças entre a beleza e a graça. A primeira, segundo Aristóteles e seus seguidores, ocorre como resultado na proporção e medida entre as partes, sendo, portanto, corpórea, “a qual só

⁴⁷⁸ HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 102-103, 110. Cf. supra.

⁴⁷⁹ HOCHE. *Maneirismo*, p. 43, 51;

⁴⁸⁰ NIFO, Agostino. *Augustini Niphi Medicis ad illustriss. Ioannam Aragoniam Tagliacocii principem de Pulchro Liber*. Romae: apud Antonium Bladum, 1531, XXVI, fl. 17r-18r.

⁴⁸¹ FIRENZUOLA, Agnolo *On the Beauty of Women*. Edited and translated by Konrad Eisenbichler and Jacqueline Murray. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992. p.35: Many times we see a face whose features do not adhere to the standard measurements for beauty, yet spreads that splendour of grace of which we spoke. [...] On the other hand, one will see a woman with well-proportioned features who could rightfully be considered beautiful by everyone, and, nevertheless, will not have that certain deliciousness [...]” (tradução do autor)

⁴⁸² BURKE. *O Renascimento italiano*, p.176.

conhece e ama o vulgo e os homens plebeus e, como se sabe, só é apreciada pelos cinco sentidos”, e aqueles que só percebem essa beleza não se diferem dos animais brutos⁴⁸³.

A segunda beleza, platônica, se orienta para a virtude e a moral da alma, onde a graça tem sua gênese, sendo então chamada de *belezza spirituale*, a qual é conhecida e amada pelos homens bons e virtuosos. É acessível apenas por intermédio da mente, dos olhos e dos ouvidos, em outras palavras, pelo pensamento, pela visão e pela audição, como demonstrou Diaceto⁴⁸⁴. Citando Pico della Mirandola, parte do mesmo argumento de Firenzuola, afirmando que, por vezes, são vistas pessoas bem proporcionadas que não são graciosas, ao passo que em outros casos, pessoas não tão bem proporcionadas possuem graça. Prossegue com o mesmo raciocínio de Plotino, segundo o qual se a beleza fosse condicionada pela proporção entre as partes, tudo aquilo que é simples e espiritual seria desprovido de beleza, visto que não possui partes⁴⁸⁵.

Conclui que a graça existe independentemente da beleza corpórea, resultante da harmonia entre as partes, consistindo na verdadeira beleza da alma, de modo que um corpo que não possua graça, apesar de “bem-disposto e incrivelmente corado”, não pode ser verdadeiramente chamado de belo, por outro lado, reconhece que um corpo completamente desproporcionado também é incapaz de ter essa graça espiritual⁴⁸⁶. A graça ou esplendor, desse modo, não é algo facilmente discernível ao olhar, mas nasce de uma proporção misteriosa e independente das medidas corpóreas, embora seja mais fácil de ser vista em um corpo bem proporcionado do que em outro cujas partes são desproporcionais. A graça, portanto, ao não ser condicionada pela combinação entre as partes, ocupa uma posição transcendente à natureza.

A mesma ideia é exposta pelo artista Jacopo Pontormo em uma carta endereçada a Benedetto Varchi, datada de 1548. O artista afirma que a arte tem a capacidade de melhorar e superar a natureza, dando-lhe *grazia* ao pintar seus elementos e almejando “infundir espírito” (*dare spirito*) nas figuras, fazendo-as parecer vivas⁴⁸⁷, uma ideia que remete à “pintura animante” descrita por Holanda, executada por Deus ao criar o universo e pelos pintores

⁴⁸³ VARCHI, Benedetto. Libro della beltà e grazia. In: BAROCCHI, Paola (Ed.). *Trattati d'arte del cinquecento: Fra Manierismo e Controriforma*. Bari: G. Laterza & Figli, 1960, v. 1, p. 89: La quale sola conosce e per conseguente ama il volgo e gli uomini plebei, e, come si conosce, con tutti cinque i sensi si godê. (tradução do autor)

⁴⁸⁴ VARCHI. Libro della beltà e grazia, p. 89.

⁴⁸⁵ VARCHI. Libro della beltà e grazia, p. 86-87; PLOTINUS, *The six Enneads*, I.6.1 p.21. Para uma exposição dos argumentos de Plotino, cf. infra.

⁴⁸⁶ VARCHI. Libro della beltà e grazia, p. 86-87.

⁴⁸⁷ PONTORMO, Jacopo. Al molto Mag. e Honorando M. Benedetto Varchi suo Osservandiss. In: VARCHI, Benedetto. *Due Lezioni di messer Benedetto Varchi*. Fiorenza: Torrentino, 1549, Lettere di piu eccellentiss. pittori, e scultori cauate da'propii originali intorno la sopradetta materia, 3, p. 132-34.

antigos, que eram capazes de soprar vida nas figuras⁴⁸⁸. Giorgio Vasari, em suas *Vite*, se refere a essa graça como aquela que “excede a medida”⁴⁸⁹.

Michelangelo Buonarroti, o maior defensor da violação das regras artísticas do século XV⁴⁹⁰, em uma citação, atribuída ao pintor por Ascanio Condivi (1525-1574), seu discípulo e biógrafo, criticaria a teoria das proporções de Dürer, alegando que o excesso de preocupação com as medidas fez com que as obras do artista germânico se assemelhassem a postes⁴⁹¹. Em outro momento, teria dito que todas as regras da geometria, da aritmética e da perspectiva “[...] de nada servem a um homem sem olho”⁴⁹². Esses posicionamentos se alinham com a célebre crítica à pintura flamenga exposta pelo interlocutor do pintor florentino no primeiro diálogo do segundo livro de *Pintura Antigua*:

Pintam em Frandes propriamente para enganar a vista exterior, ou cousas que vos alegrem ou de que não possaes dizer mal, assi como santos e profetas. O seu pintar é trapos, maçonarias, verduras de campos, sombras d’arvores, e rios e pontes, a que chamam paisagens, e muitas fequras para cá e muitas para acolá. E tudo isto inda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, sem symetria nem proporção, sem advertencia do escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma sustancia nem nervo⁴⁹³.

Embora critique a pintura de Flandres pela ausência de simetria, proporção e arte, deixa claro que o alvo de sua crítica é o excesso de semelhança “crua” com a realidade⁴⁹⁴. A atividade artística de Michelangelo se encontrou entre o humanismo científico do chamado “Alto Renascimento” e os ideais neoplatônicos florentinos que teve contato em sua juventude no círculo dos Medici. Contudo, como se pode observar em alguns de seus poemas, a segunda tendência prevaleceu. Michelangelo não era um defensor da arte como mimese da natureza, e afirmava que a imaginação e a capacidade criativa do artista transcenderiam a natureza, incorporando deste modo o pensamento neoplatônico em sua concepção de arte⁴⁹⁵. Sua visão neoplatônica sobre o belo é demonstrada em um de seus poemas:

Dize-me sim, Amor, se os olhos meus
vêm de verdade a beleza a que aspiro
ou se a carrego dentro, pois onde mire,
vejo esculpido o rosto dela.

⁴⁸⁸ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 1, p.24; 12, p.81-2. A alusão à capacidade dos antigos em soprar vida nas figuras é sintetizada na polêmica passagem do Asclépio hermético, que será analisada de modo pormenorizado no capítulo seguinte, 4.1.2.

⁴⁸⁹ VASARI. *Vidas dos artistas*, Proêmio para a terceira parte, p. 440.

⁴⁹⁰ BURKE. *O Renascimento italiano*, p. 175.

⁴⁹¹ CONDIVI, Ascanio. *Vita di Michelangelo Buonarroti*. Pisa: Presso Niccolò Capurro, 1823, p. 73.

⁴⁹² SUMMERS, David. *Michelangelo and the language of art*. Princeton: Princeton University Press, 1981, p. 352 s., 380.

⁴⁹³ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, II, 1, p.235-36.

⁴⁹⁴ Por outro lado, a defesa da teoria das proporções denuncia as concepções do próprio Holanda em detrimento das de Michelangelo, preocupado principalmente em combater a profunda influencia da arte flamenga em Portugal, e não em uma definição do cânone artístico italiano. Para o contexto artístico em Portugal, cf. a seguir, cap. 3.2.3.

⁴⁹⁵ BLUNT, *Teoria artística na Itália*, p.86-87; ARGAN. *Clássico anti-clássico*, 311 s..

Deves saber, pois vens com ela
 para me tolher toda paz, e me enfureço;
 não gostaria de perder um mínimo suspiro,
 nem menos ardente fogo pediria.
 A beleza que vês é mesmo dela,
 mas cresce quando sbe a melhor lugar,
 se por olhos mortais à alma corre.
 Aqui se faz divina, honesta e bela,
 pois a ela assemelhar quer coisa imortal:
 esta e não aquela aos olhos teus ocorre⁴⁹⁶.

Michelangelo concebe uma beleza imortal e verdadeira em contraponto a uma terrena, acessível aos olhos mortais. Na teoria artística, a consideração da beleza enquanto entidade suprassensível e independente da articulação entre os elementos físicos, fez com que o processo de correção e superação da natureza se desse em termos imaginativos: a verdadeira beleza é atingida pela imitação da *Idea* originada na mente do artista, e não pelo emprego de quaisquer formas materiais, incapazes de contê-la. Nem mesmo a eleição dos melhores exemplos da natureza seria capaz de atingir a perfeição, considerando que a matéria, por sua condição imperfeita, seria inerentemente incapaz de captar integralmente a beleza divina que emanava sobre si⁴⁹⁷. “Não se fala mais da pintura como imitação da natureza, e o interesse do artista se volta quase exclusivamente para a imagem mental interior, que supera tudo que se pode achar no mundo visível”⁴⁹⁸. Hudson a esse respeito pontua que:

De agora em diante, a prava disposizione della materia, ou “corrupta disposição da matéria”, seria responsável pelos erros nos fenômenos naturais, enquanto o artista, que previamente só reconhece e colhe o belo das aparências visíveis, agora teria o minucioso trabalho de reestabelecer e reafirmar os princípios enterrados debaixo da aparência visível⁴⁹⁹.

O que deve ser imitado não é um modelo da natureza, mas uma expressão idealizada a ser transposta na obra de arte, a *Idea*, conceito aplicado para se referir à concepção artística já no início do século XVI. Em uma célebre carta atribuída a Rafael, destinada a Baldassare Castiglione, o artista, ao discorrer sobre a pintura que fizera de Galatea na *Villa Farnesina*, encomendada por Agostino Chigi, confessa a Castiglione “que para pintar uma bela mulher,

⁴⁹⁶ BUONARROTI, Michelangelo. *Poemas*. Apresentação, Comentários e Notas: Andrea Lombardi, Tradução: Nilson Moulin, Posfácio Giulio Carlo Argan. Rio de Janeiro: Imago, 1994, 8, p. 43: Dimmi di grazia, Amor, se gli occhi mei / veggono 'l ver della beltà c'aspiro / o s'io l'ho dentro allor che, dov'io miro / veggio scolpito el viso di costei. / Tu 'l de' saper, po' che tu vien com lei / a torm' ogni mie pace, ond'io m'adiro; / né vorre' manco um mínimo sospiro, / né men ardente foco chiederei. / La beltà che tu vedi è bem da quella, / ma cresce poi c'a miglior loco sale, / se per gli occhi mortali all'alma corre. / Quivi si fa divina, onesta e bella, / com'a sé simil vuol cosa immortale: / questa e non quella agli occhi tuo precorre. (tradução de Nolson Moulin).

⁴⁹⁷ HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 111-112.

⁴⁹⁸ BLUNT. *Teoria artística na Itália*, p.100.

⁴⁹⁹ HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 111-12: Hereafter, the prava disposizione della materia, or "corrupter arrangemente of matter", would be responsible for the errors in natural phenomena, while the artist, who previously had only recognize and cull the beautiful from given appearances, now had the thoroughly metaphysical labor of reestablishing and reaffirming the principles buried beneath the given appearance (tradução do autor)

preciso ver várias mulheres belas, sob uma condição: que você [Castiglione] esteja aqui comigo para julgar a melhor delas. Mas, carecendo tanto de bom juízo quanto de belas mulheres, me sirvo de uma certa *Idea* que vem à mente”⁵⁰⁰. É preciso salientar, por outro lado, que a afirmação de Rafael não possui a implicação metafísica que a palavra viria a adquirir nos anos seguintes.

Uma utilização essencialmente neoplatônica do conceito pode ser vista por volta de 1540. O polímata veronês Girolamo Fracastoro (ca. 1478-1553) inicia seu diálogo sobre os objetivos da poesia discutindo a tradicional definição oferecida por Aristóteles acerca do universal, do particular e sobre a imitação dos objetos. Contudo, se aproxima do neoplatonismo ao colocar o universal como uma *Idea* de beleza absoluta ou perfeição expressiva. Aconselha que o poeta não seja como o pintor realista, que retrata somente a natureza como ela é, mas como aquele pintor que se volta à *Idea* mais perfeita e universal proveniente do criador, representando-a como deveria ser em sua forma manifesta:

O poeta, por outro lado, se volta àquilo que é universal, de modo semelhante ao pintor, não aquele que imita a aparência e os outros membros, tal como são vistos em um objeto, e sim àquele pintor que não deseja imitar isso ou aquilo, cujas formas são acidentais e carregam muitos defeitos, mas a mais bela ideia universal do criador que, tendo-a contemplado, produz as coisas tal como deveriam ser⁵⁰¹.

John Hutson reitera que “todo o conceito de imitação foi platonizado no sentido de que o objeto agora é uma *Idea* e não uma coisa material, como o comportamento humano, que o poeta tenta então representar em sua forma mais perfeita”⁵⁰². Posteriormente, Francesco Robortello (1516-1567) em seu *Librum Aristotelis de arte poetica explicationes* (1548), o primeiro comentário moderno à *Poética*, estende essa concepção ao artista quando comenta que Platão, em seu *Sofista*, teria afirmado que o pintor deveria sempre buscar a *Idea* e pintar as coisas mais belas do que são⁵⁰³.

⁵⁰⁰ DOLCE, Lodovico. *Lettere di diversi eccellentiss. hvomini* : tra le qvali se ne leggono molte, non piv stampate : con gli argomenti per ciascvna delle materie, di che elle trattano : e nel fine annotationi e tauole delle cose piu notabili a utile de gli studiosi. In Vinegia: apresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1554, Lettera a di M. Raffaello da Urbino pittore et architetto, p. 227-228: che per dipingere una bella, mi bisognaria veder piu belle, con questa conditione, che V. S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia, e de' buoni giudicii, e di belle donne, io mi servo di certa Idea, che mi viene nella mente (tradução do autor)

⁵⁰¹ FRACASTORO, Girolamo. *Opera omnia*, in unum proxime post illius mortem collecta, quorum nomina sequens pagina plenius indicat. . Venezia: apud Iuntas, 1555, f. 158r. poeta vero universale, quasi alii similes sint illi pictori, qui et vultus et reliqua membra imitatur, qualia prorsus in re sunt, poeta vero illi assimiletur qui non hunc, non illum, vult imitari, non uti forte sunt, et defectus multos sustinent, sed universalem, et pulcherrimam ideam artificis sui contemplatus res facit, quales esse deceret. (tradução do autor)

⁵⁰² HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 110-111. The whole concept of *imitatio* has been Platonized in the sense that the object is now an Idea and not a material thing, like human behavior, which the poet then attempts to represent in its most perfect and absolute form. (tradução do autor)

⁵⁰³ ROBERTELLO, Francesco. *Francisci Robortelli Utinensis, in librum Aristotelis de arte Poetica explicationes*. Basileae: Per Joannem Hervagium Iuniorem, 1555, p. 79: "Hinc Plato in Sophista de pictoribus ait, oportere illos semper ad ideam respicere, et pulchriora omnia pingere, quam sint"

No mesmo ano que Robortello publica seus comentários à *Poética*, uma correspondência dessas questões pode ser vista em *Da Pintura Antigua*. No tratado, Francisco de Holanda descreve o primeiro preceito da pintura, a *invenção*, ordem ou eleição, que o autor chama de *Idea*:

Mas tornando a sua declaração e alguns avisos que comprem á boa pintura e ao pintor, digo que a primeira entrada d'esta sciencia e nobre arte é a invençam ou ordem, ou eleição a que chamo idea, a qual ha de star em o pensamento. E sendo a mais nobre parte da pintura, não se ve de fora, nem se faz com a mão, mas sómente com a grande fantasia e a imaginação⁵⁰⁴.

A *Idea* para Holanda é a verdadeira imagem, a essência daquilo a ser representado pelas mãos do pintor no mundo físico⁵⁰⁵. Quando o pintor pretender iniciar alguma obra digna de grandeza, deve primeiro formar em sua imaginação uma *Idea*, posicionando-a cuidadosamente em sua fantasia, determinando suas formas e a história que pretende exprimir. Após ter trabalhado intensamente, em sua imaginação, as formas ideais que pretende utilizar, ainda que não tenha iniciado fisicamente a obra de arte, a maior parte dela já terá sido feita na mente do pintor.

Quanto chegar neste ponto, deverá executar sua obra rapidamente de acordo com sua *Idea* e seu conceito, para que estes não lhe fujam devido a qualquer perturbação. Holanda salienta ainda, que melhor seria se o pintor o fizesse com os olhos tampados, para não perder o furor divino e a imagem que carrega na fantasia. Holanda, contudo, leva a concordância com a *Idea* ao extremo: ainda que a obra seja admirada, se não é a mesma que ele havia imaginado em sua *Idea*, o pintor deve destruí-la e começar novamente, até que veja com os olhos carnis o que viu com os olhos do espirito⁵⁰⁶.

Em Holanda, a doutrina da eleição é totalmente interiorizada para a mente do artista: a obra de arte é concebida inteiramente na imaginação, sem qualquer sustentação externa. A arte adquire a missão de exteriorizar, por meio de suas técnicas, o pensamento ou o “desenho” interior do artista, proveniente de seu espirito, ainda que as teorias do século XV permanecessem como plano de fundo a ser ultrapassado conforme a conveniência⁵⁰⁷. Neste sentido, *Da Pintura Antigua* é o primeiro tratado de arte a expressar essa mudança de orientação nas concepções estéticas em direção à visão neoplatônica, assentada na interiorização do objeto

⁵⁰⁴ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 14, p.90.

⁵⁰⁵ Uma discussão pormenorizada deste conceito em relação à literatura neoplatônica é feita a seguir, cap. 4.2.1.

⁵⁰⁶ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 14, p. 91-94; 15, p.95-96.

⁵⁰⁷ PANOFSKY, *Idea*, p.75, 77-81; SHEARMAN. *O maneirismo*, p. 180-83. CHASTEL. *Italian Art*, p. 216-17. Um exemplo pode ser visto nas Vidas de Vasari: VASARI. *Vidas dos artistas*, Da pintura, p. 43.

artístico. Assim, os dois livros que compõem o tratado de Holanda, se complementam, “abrangendo em conjunto a totalidade da problemática artística da época”⁵⁰⁸.

Segundo Hutson, as primeiras formulações neoplatônicas em tratados de arte, anunciariam sua chegada na segunda metade do século XVI, no período que sucedeu o Concílio de Trento (concluído em 1563), baseado em uma perspectiva neoplatônica, desenvolvida nos trabalhos de Gian Paolo Lomazzo (1538-1592) e do poeta Gregorio Comanini (1550-1608)⁵⁰⁹. Em consonância, Erwin Panofsky também consideraria a obra de Lomazzo como a primeira a exibir essas tendências platonizantes na teoria da arte⁵¹⁰. Contudo, a obra de Holanda, finalizada em meados de século, demonstra que a sistematização dessas especulações ocorre décadas antes.

Em adição, as presenças de algumas perspectivas neoplatônicas sobre a natureza da arte nas concepções artísticas dos tempos de Holanda podem ser encontradas, ainda que de modo indireto e fragmentário, nos tratados contemporâneos ao artista lusitano. O gênero literário do *simposium* ou *convivium*, no qual se situam as obras de Baldassare Castiglione e o segundo livro de *Da Pintura Antigua*, remonta à Antiguidade e incorpora especulações intelectuais à discussão informal de um colóquio, cujo maior exemplar no Renascimento foi o *De Amore* de Ficino⁵¹¹. Nos tratados artísticos em circulação a partir de meados do século, o gênero foi amplamente utilizado e, mesmo em obras que ainda ecoavam as noções estéticas do século anterior, vestígios do neoplatonismo florentino em difusão podem ser observados.

No mesmo ano que Holanda finaliza seu *Da Pintura Antigua*, Paolo Pino (1534-1565) publica em Veneza seu *Dialogo di Pittura* (1548). Pino considera a pintura como imitação do natural, demonstrando sua posição como partidário da teoria artística do século anterior, contudo, expressa concepções neoplatônicas em circulação. A visão de beleza idealizada se apresenta logo no início da obra, ao afirmar, através do personagem de Lauro, a respeito de um grupo de mulheres em um sarau, que suas belezas seriam insuficientes para formar uma mulher suficientemente bela que satisfaça aos pintores. Prossegue, defendendo que os antigos extraíram estas proporções, medidas e ordens da abstração, produzindo obras ao seu modo e não se baseando na natureza⁵¹².

⁵⁰⁸ VILELA. *Francisco de Holanda*, p.36-7.

⁵⁰⁹ HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 102.

⁵¹⁰ PANOFSKY, *Idea*, p.94 s..

⁵¹¹ RAFFINI. *Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione*, p.124-25; VENTURA, Rejane Bernal. Apresentação. In: PINO, Paolo. *Diálogo sobre a pintura*. Tradução, apresentação e notas de Rejane Bernal Ventura. São Paulo: Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2002, p. 10.

⁵¹² PINO, Paolo. *Diálogo sobre a Pintura*. Tradução, apresentação e notas de Rejane Bernal Ventura. São Paulo: Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2002, p. 32.

Todavia, logo em seguida contrapõe este argumento pelo personagem de Fabio, quem afirma que as proporções das obras antigas não foram engendradas pelos pintores, mas retiradas das obras da Natureza, nem pode o pintor circunscrever qualquer ponto que não seja aquele que existe na natureza. A arte, que é inferior à natureza, implica que o intelecto, “sem artifício”, compreenda e avalie todos os objetos da natureza, reproduzindo-as como um espelho. “Outra regra não tem os pintores, que não seja imitar as coisas vivas e próprias”, enquanto a beleza não passa de “uma comensuração e correspondência de membros produzidos pela natureza sem nenhum impedimento de maus acidentes”⁵¹³.

Reconhece, paralelamente, que a natureza possui imperfeições resultantes da “impotência da matéria, na qual a natureza imprime suas obras”. Contudo, o método de correção desses defeitos ainda é a escolha eletiva de embasamento aristotélico, recomendando que o pintor imite o exemplo de Zêuxis, quem elegeu entre todas as jovens da cidade as cinco virgens mais belas, das quais recolheu as partes mais belas de cada uma para compor uma figura de Vênus para os Crotões, fazendo com que a beldade das jovens integrasse a de sua obra⁵¹⁴. O pintor, assim, seria incapaz de criar qualquer elemento em sua própria imaginação, que não seja primeiramente residente na natureza⁵¹⁵. Por outro lado, ainda que seja como algo a ser refutado, a descrição da noção de beleza idealizada ilustra a circulação dessa ideia em meados de século.

Contraditoriamente, apesar de defender que a arte seja inferior à natureza, Pino expressa a ideia platônica do *deus artifex*⁵¹⁶, comparando o pintor ao próprio Criador. Deus é o primeiro pintor e escultor, “o qual fez todas as coisas criadas de sua mão com perfeito desenho, com ótimas cores e com justa proporção”. O circundar dos céus, a organização dos elementos, a variedade entre os seres vivos faz parte da composição operada pelo desenho divino. Consequentemente, os pintores são como deuses mortais⁵¹⁷.

Em Francisco de Holanda essa ideia se tornaria o ponto central de sua teoria artística, dedicando-lhe o primeiro capítulo de *Da Pintura Antigua*, “Como Deos foi pintor”. Como primeiro artista, Deus teria criado o universo pelo emprego da luz e da sombra, de cuja mistura todas as coisas foram geradas. Com a luz Deus criou o mundo, pintou as estrelas, o sol, a lua, a aurora, as nuvens e os círculos celestes. Adão e Eva teriam sido criados por uma obra de pintura divina, feita de barro e vivificada por uma “pintura animante”⁵¹⁸. Do mesmo modo o pintor

⁵¹³ PINO, *Diálogo sobre a Pintura*, p. 33, 35.

⁵¹⁴ PINO, *Diálogo sobre a Pintura*, p. 34.

⁵¹⁵ PINO, *Diálogo sobre a Pintura*, p. 45.

⁵¹⁶ PLATÃO. *Timeu e Crítias*, 28b10-13, p.94.

⁵¹⁷ PINO, *Diálogo sobre a Pintura*, p. 65, 67.

⁵¹⁸ Sobre as implicações neoplatônicas dessa afirmação, cf infra, cap. 4.1.2.

produz sua obra misturando os elementos claros e escuros devendo, todavia, a exemplo de Deus, começar pela cor mais clara, “a primeira mão de Deos”, mais nobre que a sombra⁵¹⁹.

A pintura, para Holanda, seria uma prática divina, visto que seria o modo pelo qual a própria divindade engendrou o mundo. Consequentemente, a prática pictórica assume uma importância universal, abrangendo todo processo intelectual e criativo, inclusive a arquitetura e a escultura⁵²⁰. O fundamento da pintura consiste no desenho ou debuxo, a primeira manifestação visível da *Idea* que, determinada, é projetada sobre a matéria. Utilizando um carvão, as linhas serão traçadas com rapidez, cujos traços constituirão na manifestação da *Idea* e invenção da obra. O desenho é, assim, considerado a raiz de todo conhecimento e sabedoria, pois é uma das coisas que “o eterno e imortal Deos deu mór licença aos homens que o pudessem emitir na obra do intelecto e das mãos”. Adiante, no décimo sexto capítulo do primeiro livro, afirma que tudo o que se faz no mundo é uma forma de desenho, as linhas são responsáveis pela delimitação dos contornos de todas as coisas⁵²¹.

A universalização do desenho é um tema comum na teoria da arte maneirista e um dos aspectos centrais do pensamento artístico de Giorgio Vasari, do qual todas as artes descendem⁵²². Por outro lado, a raiz do desenho em Vasari encontra-se na natureza, e não na *Idea* do artista. No início da primeira edição de suas *Vite* (1550), publicada por Lorenzo Torrentino em Florença, advoga que o desenho correto se baseia na representação da natureza e das obras antigas e, sua prática, no estudo diligente dos nus masculinos e femininos tirados do natural, de seus membros e movimentos que, com a repetição constante, permitirá ao artista desenvolver sua imaginação a ponto de não depender mais da representação das coisas vivas. “De todo esse estudo decorre a certeza de que, mesmo sem estar diante do modelo natural, é possível criar com a imaginação posições de todos os tipos”⁵²³.

Deste modo, Vasari considera a mimese da natureza como ponto de partida para que o artista, com prática e esforço, possa abandoná-la e basear-se principalmente em sua imaginação, povoada pelo repertório imagético dos seres e objetos que extraiu do natural, tornando-se então apto a inventar. Todavia, a invenção ainda parte dos elementos naturais, e não da livre criatividade, agindo somente como manipulador dos elementos naturais apreendidos pela imaginação do artista. O desenho se torna uma expressão visível de um conceito formado na

⁵¹⁹ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 1, p.22-24. Sobre as implicações desta noção dentro da teoria holandiana, cf. capítulo seguinte.

⁵²⁰ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 32, p. 178; 33, p.184; II, 2, p.260-1.

⁵²¹ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, Prologo, p.17; I, 16, 98-101. Sobre a integração da universalização da pintura ao neoplatonismo, cf. capítulo seguinte, 4.3.

⁵²² VASARI. *Vidas dos artistas*, Proêmio, p. 7.

⁵²³ VASARI, *Vidas dos artistas*, Da Pintura, p.43.

mente, cuja origem remonta ao olhar que o pintor lança sobre os elementos que a natureza oferece. O aspecto mental da concepção artística é um fator comum tanto em Francisco de Holanda quanto em Vasari, contudo, ao passo que para o primeiro o desenho remonta à *Idea* interior do artista, para o segundo, o desenho é uma projeção de formas extraídas da natureza e armazenadas na imaginação, que compõem uma forma interna que se torna independente através da prática diligente e da observação. Enquanto Holanda parte de um ponto de vista essencialmente neoplatônico, a formulação de Vasari aproxima-se do aristotelismo escolástico⁵²⁴.

Todavia, apesar de recorrer a meios diversos, Vasari não descarta a possibilidade de superar a natureza, fato atingido pelos artistas da terceira *maniera*, cujo primeiro representante foi Leonardo, quem se equiparou a artistas antigos como Zêuxis e Apeles, seguido dos artistas dos tempos de Vasari, “modernos”. Antonio da Correggio representou minuciosamente e superou grande dificuldade, especialmente nos fios de seus cabelos, “[...] mais belos que os naturais, sobrepujados por seus coloridos”. Nas obras de Parmigianino, seu discípulo, “[...] os rostos riem e os olhos enxergam, percebendo-se a pulsação da artéria, como bem quis seu pincel”⁵²⁵. Contudo, embora os modernos e os antigos tivessem obtido êxito em superar a natureza, essa realização teria atingido seu ápice no “divino” Michelangelo, quem superou a todos os modernos e antigos⁵²⁶.

Uma posição diversa ao pintor florentino é atribuída por Francisco de Holanda. Apesar do contato que Holanda teve com Michelangelo e a conseqüente importância que o artista português atribui ao mestre florentino, Holanda não o coloca como o conquistador dos antigos, mas “somente” como aquele que restaurou a pintura *quasi* à sua prisca animosidade, embora utilize o adjetivo de “divino” para se referir ao artista em um de seus diálogos, considerando-o o maior de todos os pintores modernos⁵²⁷. Essa atitude pode ser explicada pela posição primordial que Holanda dedica à Antiguidade, uma visão imbuída pelo hermetismo e pelo neoplatonismo florentino⁵²⁸.

Alguns anos mais tarde, o veneziano Lodovico Dolce (1508-1568) em seu *Dialogo della Pittura* (1557) ampliaria o escopo da superação da natureza. Dolce postula que a pintura consiste na imitação da natureza, e aqueles que se aproximarem mais desse objetivo serão os

⁵²⁴ DESWARTE. *Ideias e imagens*, p.134.

⁵²⁵ VASARI, *Vidas dos artistas*, Proêmio para a terceira parte das vidas, p. 441.

⁵²⁶ VASARI, *Vidas dos artistas*, Proêmio para a terceira parte das vidas, p. 442. Sobre a ideia de progresso artístico de Vasari, cf. GOMBRICH. *Norma e Forma*, p. 1-14.

⁵²⁷ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 5, p.43; II, 1, p.239.

⁵²⁸ Sobre o papel da Antiguidade para Holanda, ver capítulo seguinte 4.1

maiores mestres. A pintura e a poesia, além de artes irmãs, consistem na mesma operação, de modo que todos os escritores são pintores e a poesia, a história e toda composição literária são formas de pintura, cujo único objetivo é a imitação do natural, diferindo somente em como isso é feito: enquanto o poeta o faz por meio de letras que influenciam o entendimento, o pintor empreende esta tarefa ao utilizar linhas e cores sensíveis aos olhos⁵²⁹.

A beleza, por sua vez, se encontra na proporção e harmonia entre o corpo humano e seus membros, condicionada pelas regras da invenção e do *decorum* ou *convenevolezza* (decência), a atenção para se representar cada elemento pictórico de acordo com seu tipo mais representativo, evitando representar Cristo ou São Paulo nus ou com vestes de soldado ou marinheiro, e sim de acordo com as características que lhes são apropriadas⁵³⁰. Por outro lado, Dolce recomenda que o pintor não apenas copie, mas supere a natureza. Esta superação pode ser feita de dois modos, todavia, exclusivos à representação da figura humana: o primeiro, remontando a Alberti, baseia-se na reunião, em um corpo, de toda a perfeição que a natureza distribuiu em vários corpos, citando como exemplo a célebre história de Zêuxis, de modo a produzir uma figura compósita de feição idealizada; a segunda, tomando como inspiração um único modelo, como fizeram Praxíteles e Apeles quando retrataram Afrodite tomando como referência Friné, considerada a mais bela das cortesãs gregas, escolhendo, assim, a forma mais perfeita encontrada na natureza, imitando-a parcialmente e aperfeiçoando-a com sua própria imaginação e com o auxílio das estátuas antigas⁵³¹.

O *Dialogo* de Dolce ecoa preceitos do século XV, já presentes em Alberti e também compartilhados por Holanda, constituindo em um *topos* artístico do período, como a imitação da natureza e sua possível correção pela utilização de modelos, embora seja ausente em Alberti a utilização das figuras antigas como alternativas a depuração. À tríade invenção – desenho – colorido de Dolce, equivale a circunscrição – composição – recepção de luzes de Alberti, que também recomenda a coerência entre a forma e a expressão das figuras⁵³². Holanda, por sua vez, sintetizaria essas noções em três preceitos ou “colunas”: a *Idea* ou invenção; a proporção ou a simetria; o decoro ou decência⁵³³. A prioridade concedida à *Idea* em relação aos demais

⁵²⁹ DOLCE, Lodovico. *Dialogo della pittura di Lodovico Dolce intitolato l'Areino*: Nel quale si ragiona della dignità di essa Pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto Pittore si acconuengono: con esempi di pittori antichi, & moderni: e nem fine si fa mentione delle virtù e delle opere del Divin. Titiano. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557, fl. 11r-11v, 12r-v, 13v.

⁵³⁰ DOLCE. *Dialogo della pittura*, fl. 14r, 22r-22v, 25r.

⁵³¹ DOLCE. *Dialogo della pittura*, fl. 29r, 32r.

⁵³² ALBERTI. *Da Pintura*, II, 30-31, p.101-102; 50, p.126; 44, p. 129; III, 55, p. 131.

⁵³³ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 2, p. 29.

preceitos, permite concluir que Holanda interpreta os preceitos da literatura artística em termos categoricamente neoplatônicos.

Uma abordagem similar é utilizada pelo pintor e teórico lombardo Gian Paolo Lomazzo (1538-1592) seu principal apologeta na Itália, contudo, mais de quarenta anos após o tratado de Holanda, com a publicação de sua obra de maior envergadura teórica, *Idea del tempio della Pittura* (1590). Lomazzo, ainda no início de sua obra, retoma o conceito platônico de *Deus artifex*, presente em Francisco de Holanda e Paolo Pino, referindo-se a Deus como o pintor que “[...] embelezou e adornou não apenas o universo, mas também o pequeno mundo [microcosmo] que criou à sua própria semelhança, colorindo os céus, estrelas, o sol, a circunferência da terra, as águas e todas as superfícies dos elementos com cores belas e atrativas”⁵³⁴. Essa passagem demonstra a permanência de ideias neoplatônicas mesmo após as condenações tridentinas a partir da segunda metade do século. Continua o raciocínio no sexto capítulo, considerando que a pintura foi utilizada pelo próprio Deus na criação do mundo, colorindo o universo com variação e graça, e expressando sua própria imagem no homem⁵³⁵.

Para Lomazzo, o artista, da mesma forma que Deus, deve agir de modo a refinar e aperfeiçoar tudo aquilo que a natureza foi incapaz de fazer com excelência e beleza, visto que ela não proporciona prazer nem é capaz de “[...] nos trazer mais perto da contemplação da maravilhosa primeira criação feita por Deus, como pode ser visto no homem”⁵³⁶. Em sua definição de beleza, Lomazzo retoma quase literalmente os argumentos de Ficino em *De Amore*, concebendo a beleza como uma emanção do rosto divino, uma questão que Holanda não apresenta diretamente e tampouco desenvolve em seu tratado⁵³⁷.

O teórico português, contudo, aproxima-se de uma abordagem mais mística, tomando a pintura como um meio de elevação espiritual e união com o divino, ao passo que Lomazzo parte de um posicionamento inclinado à razão. A este respeito, é importante a ideia do *furor divinus*, concebida por Holanda, como meio de elevação inspirada, capaz de fazer a alma do artista transcender a matéria e o pensamento racional. Lomazzo criticaria esse transe, afirmando que o furor produziria obras desorganizadas e inacabadas, feitas impulsivamente, declarando que a transposição da *Idea* na matéria deve ser feita racionalmente e com esmero⁵³⁸.

⁵³⁴ LOMAZZO, *Idea of the temple of painting*, I, p.47: [...] embellished and adorned not only the universe but also the little world that he created in his own likeness, coloring the skies, stars, sun, circumference of the earth, waters, and all the surfaces of elements with beautiful and attractive elemental colors.

⁵³⁵ LOMAZZO, *Idea of the temple of painting*, VI, p.62.

⁵³⁶ LOMAZZO, *Idea of the temple of painting*, II, p.50: [...] bring us closer to contemplating the marvelous first construction created by God, as can be seen in man.

⁵³⁷ LOMAZZO, *Idea of the temple of painting*, XXVI, p.113.

⁵³⁸ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 14, p. 91; 15, p.97; LOMAZZO, *Idea of the temple of painting*, XXXI, p.134.

O artista lombardo sujeita o gênio do artista a uma norma imaterial e racional, de modo a evitar equívocos oriundos do excesso de expressividade do pintor. O artista deve conhecer seu gênio pessoal e dominar sua inspiração, preceito que autores como Robert Klein consideram como um traço aristotélico: a individualidade é algo a ser controlada e direcionada, e não um valor a ser explorado livremente⁵³⁹, como ocorre em Holanda. Essa tendência ganhará fôlego com a virada do século, cujo principal representante será Federico Zuccaro, nomeadamente seu *L' Idea di piltori, scultori et architetti* de 1607, um dos primeiros textos de orientação neoescolástica, que conceberia a pintura como “filha da Natureza e do Desenho”⁵⁴⁰.

Do ponto de vista da teoria artística, o tratado de Holanda é um exemplar ímpar no que diz respeito à assimilação de aspectos do pensamento neoplatônico para a formulação de um sistema original da concepção artística e realização espiritual, presentes tanto em sua obra escrita quanto artística. Baseando-se na *prisca theologia* neoplatônica, fundamentada na universalidade de todos os saberes do mundo e em todas as épocas, Francisco busca integrar as diversas concepções artísticas de seu tempo, como a teoria das proporções desenvolvida no século anterior; a reverência aos antigos, resultante das tendências antiquárias das primeiras décadas do século XVI e as influências neoplatônicas em circulação, empreendendo uma *concordia* entre essas diversas tendências.

⁵³⁹ KLEIN. *A forma e o inteligível*, p. 156.

⁵⁴⁰ BLUNT, *Teoria artística na Itália*, p.136; HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 106; ZUCCARO, Federico. *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*. In Roma: Nella stamperia di Marco Pagliarini, 1768, VI, p. 101.

4 A VISÃO ARTÍSTICA DE FRANCISCO DE HOLANDA

Em *Da Pintura Antigua*, Francisco de Holanda desenvolve conceitos-chave que o ligam tanto à literatura neoplatônica em difusão desde as últimas décadas do século XV, quanto à teoria da arte de meados do século XVI, cuja relação foi discutida no capítulo anterior. O primeiro desses aspectos refere-se ao papel atribuído à Antiguidade, que assume uma importância fundamental na teoria holandiana, agindo como uma tradição divina e exemplo primordial ao qual o pintor deve se voltar, um arquétipo da perfeição artística. Este exemplo vincula-se, por sua vez, à defesa da imaginação e da criatividade do artista, relação que, apesar de uma aparente contradição, encontra sua resolução no pensamento neoplatônico, discussão que ocupará o subcapítulo seguinte. O ponto de *concordia* entre essas duas noções resulta na concepção neoplatônica de imagem, que será discutida tanto na obra escrita de Francisco quanto na pictórica. Todos estes temas unem-se ao processo de ascensão espiritual do pintor, encarado como um *alter deus*, a realização última do processo pictórico, visto como uma ferramenta que conduz o artista à união mística com a divindade.

Finalmente, a repercussão da teoria da pintura de Francisco de Holanda será abordada no último tópico, ressaltando o contexto filosófico e artístico da segunda metade do século XVI em Portugal, bem como a situação de Francisco na corte portuguesa. Desta maneira, este capítulo tem o objetivo de servir como síntese dos assuntos abordados nos capítulos anteriores, analisando a obra de Holanda à luz do pensamento neoplatônico e discorrendo sobre suas fontes teóricas e a sua posição frente ao cenário cultural de seu tempo.

4.1 A exaltação da Antiguidade

4.1.1 A visão de História

O interesse de Francisco de Holanda pela Antiguidade, graças à sua formação humanista junto à Corte de Évora, já se anuncia antes de sua viagem para a Itália, relatando que “[...] fui o primeiro que n’este Reino louvei e apregoei ser perfeita a antiguidade, e não haver outro primor nas obras, e isto em tempo que todos quase querião zombar d’isso, sendo eu moço e servindo

ao Infante Dom Fernando e ao sereníssimo Cardeal Dom Afonso, meu senhor”⁵⁴¹. Para Holanda, a Antiguidade é um arquétipo universal que transcende o tempo e o espaço, ao qual todo artista deve se voltar e obedecer rigorosamente. Pelo estudo dos antigos, o pintor aprenderá a grandeza da invenção, a simetria, a proporção, a perfeição e o decoro. A pintura que Holanda chama de *antigua*, encontra-se somente nos edifícios e estatuas de Roma. E onde quer que houvesse outras como aquelas, também seriam chamadas de romanas, visto que a cidade foi onde a *pintura antigua* mais se desenvolveu e núcleo no qual todas as obras de arte antigas se reuniam, fazendo da cidade sua capital. Assim, embora o gênio possa nascer em toda parte, para se desenvolver na pintura, é necessário peregrinar até Roma a fim de estudar suas antigas relíquias⁵⁴².

Todavia, a posse dos artefatos de todos os povos teria um preço: pelo grande pecado em roubar estas obras de arte de todas as partes do mundo, Roma sofreu com a perda de sua beleza, ornamento e, principalmente, sua arte. Antigamente tão venerada e apreciada, a pintura antiga começou a decair juntamente com a glória grega e romana, ao longo das mudanças do tempo e dos costumes. Essa decadência remontaria à divisão do Império Romano e o estabelecimento de Constantinopla como sua capital e então consolidada com a invasão dos vândalos, hunos, godos e outros “povos bárbaros”, que não compreendiam seu valor e, por meio de guerras e fome, fizeram desaparecer a beleza e o valor das artes que o velho mundo reuniu durante muito tempo na cidade de Roma⁵⁴³.

O conceito holandiano de Antiguidade tem como uma de suas bases o conceito petrarquiano de história⁵⁴⁴. Petrarca elaborou uma ideia geral de renovação segundo os modelos clássicos, movido pela impressão causada pelas ruínas de Roma e consciente da distância que separava a grandiosidade da Antiguidade, manifesta em sua literatura, arte e instituições, e seu presente, visto como uma época de decadência. Indignado, voltou-se a desenvolver um novo conceito de história. Ao passo que todos os pensadores cristãos anteriores a Petrarca viam sua época como um desdobramento contínuo e natural, desde a criação do mundo até a contemporaneidade, o literato florentino identificou uma divisão nítida entre o período clássico e o “recente”, a *historiae antiquae* e a *historiae novae*.⁵⁴⁵

⁵⁴¹ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 13, p. 87.

⁵⁴² DESWARTE-ROSA. *Prisca pictura e antiqua novitas*, p. 15; HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 5, p.35-36; 10, p.77; 12, p.81-2. Holanda defende que Roma seja a verdadeira pátria da pintura em detrimento de Sicião, pelo fato de que tinha sob seu império todas as províncias do mundo, das quais eram trazidas as “[...] tauoas & quadros que se sabião como por as grandes relíquias que em seus edefícios & termas inda hoja vemos”

⁵⁴³ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 5, p.35-36.

⁵⁴⁴ Sobre o conceito de história petrarquiano, cf. MOMMSEN, Theodore E.. Petrarch's Conception of the 'Dark Ages'. *Speculum*, [s.l.], v. 17, n. 2, p.226-242, abr. 1942. University of Chicago Press. <http://dx.doi.org/10.2307/2856364>

⁵⁴⁵ PANOFSKY, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York; London: Routledge, 2018, p. 10; PETRARCA, Francesco. *Africa*. Parisiis: Ernest Thorin, 1872. 422p.

Para Petrarca, o período marcado pela celebração do nome de Cristo pelos imperadores romanos foi o início da era das trevas e da decadência; enquanto o período precedente seria a era de ouro da República e do Império romano, uma era de luz e glória⁵⁴⁶. Acreditava que havia nascido cedo demais para testemunhar a renovação dos valores antigos. Esta visão é manifesta em seu célebre poema épico latino *Africa*, composto em 1338 (um ano após sua visita a Roma) que versa sobre o General romano Scipio Africanus. Neste trecho, prenuncia a vinda de uma era de luz e de retorno à glória do passado:

Mas se tu, como minha alma espera e deseja,
vives muito tempo depois de mim; talvez haja uma era melhor vindoura,
pois este sono profundo de esquecimento não durará para sempre,
e assim nossos netos, com as trevas dissipadas,
poderão retornar ao puro esplendor do passado⁵⁴⁷.

Ao defender que os pagãos romanos seriam a luz e que os cristãos, a partir da conversão de Constantino, trouxeram a escuridão, Petrarca revolucionou a visão de história, mudança que teria um impacto definitivo nos valores humanistas do Renascimento e, conseqüentemente, no pensamento de Francisco de Holanda. Contudo, o escritor florentino não estendeu este retorno ao passado às artes visuais. Suas preocupações direcionavam-se principalmente a uma regeneração política e um retorno da gramática e do estilo literário latinos⁵⁴⁸.

A adaptação desta teoria à pintura constitui um ponto fundamental da ideia de história de Francisco de Holanda, e remonta a Dante Alighieri. A aplicação desta lógica às artes visuais teve como catalizador a relação íntima destas com a poesia, sintetizada na célebre e antiga “*ut pictura poesis*” de Horácio, mantida no debate público medieval por meio da discussão da

⁵⁴⁶ PETRARCA, Francesco. *Epistolae de rebus familiaribus et variae*: tum quae adhuc tum quae nondum editae. Studio et cura Iosephi Fracassetti. Florentiae: Typis Felicis Le Monnier, 1859, v. 1, VI, 2, p. 314.

⁵⁴⁷ PETRARCA, Francesco. *Africa*. Parisiis: Ernest Thorin, 1872, IX, 453-7, p. 360: At tibi fortassis, si quid mens sperat et optat, / es post me victura diu; meliora supersunt, / Saecula; non omnes veniet Lethaeus in annos; / Iste sopor; poterunt discussis forte tenebris; / Ad purum priscumque jubar remeare nepotes. (tradução do autor). O termo *Lethaeus* remete ao rio Lete, o rio do esquecimento, um dos rios do Hades segundo a mitologia greco-romana. Virgílio reconhece essa característica no sexto livro de sua *Enéada*. Ovídio, em suas *Metamorfoses*, refere-se à capacidade das águas do Lete de provocar adormecimento. Uma mudança ocorre com Dante, que posiciona o rio no Purgatório, e não no Inferno, concebendo-o como purificador das memórias do pecado. Cf. VIRGIL. *Aeneid*. In: *The Poems of Virgil*. Translated into English Verse by James Rhoades. [S.l.]: Encyclopaedia Britannica, 1977, VI, 705-15, p.230; OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003, VII, p. 137; XI, p. 236; DANTE, Alighieri. *A Divina Comédia*. Tradução, Introdução e Notas de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, Purgatório, XXI, 1-145, p. 567-572.

⁵⁴⁸ PETRARCA. *Epistolae*, v. 1, VI, 2, p. 314. Cf. supra, cap. 3.1.1. Todavia, no capítulo seguinte, como gesto de prudência frente as autoridades religiosas, que gradualmente intensificavam o controle sobre as obras profanas sob os auspícios do Concílio de Trento, Francisco de Holanda defende que a Igreja “ como alumiada do sprito santo, grandemente favorece e conserva a spiritual pintura como perfeito livro e historia do passado, e como memoria mui presente do futuro e como mui necessária contemplação das operações divinas e humanas” cf. HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 6, p.44-45.

admissibilidade das imagens sagradas⁵⁴⁹. Seguindo a familiaridade construída entre a poesia e a pintura, Dante estende a ideia de declínio e efemeridade (defendida por Petrarca no sentido literário e político) às artes ao refletir sobre a transitoriedade da glória humana:

Ó glória vã da humana faculdade!
Quão pouco a vicejar nas cimas dura,
Se não se segue uma sombria idade!
Cimabue teve a palma na pintura,
Mas Giotto o sobrepuja agora à via,
e fez tornar-se a sua fama obscura.
Assim um Guido ao outro a primazia
na língua arrebatou, e acaso é nado
quem os expulsará do ninho um dia.⁵⁵⁰

A fama de Cimabue é, para Dante, ultrapassada pela de Giotto, enquanto a de Guido (provavelmente Guido Guinicelli) é sobrepujada pela de “outro”, Guido Cavalcanti, uma relação paralela entre pintura e poesia, tal como aponta a célebre expressão horaciana. Deste modo, Giotto é aquele que possui a “palma da pintura” no presente, enquanto Cimabue pertence ao passado – à Idade Média. Posteriormente, no século XV, esse tema seria retomado por Lorenzo Ghiberti (1381-1455). O escultor, ourives, arquiteto e escritor italiano via, baseando-se na postura de Petrarca em relação às *litterae antiquae*, o início do declínio da pintura e da escultura na era do Imperador Constantino e do Papa Silvestre, em outras palavras, o advento da supremacia da fé cristã. Com isso, a perseguição à idolatria levou à destruição das obras escultóricas e pictóricas antigas e, junto dessas, os livros, tratados e regras que orientavam a arte dos antigos.

Com o declínio dessa arte, os santuários permaneceram vazios por cerca de seiscentos anos até que os gregos reiniciaram debilmente a arte da pintura e a praticaram de modo tão desajeitado quanto os antigos gregos eram competentes em sua época⁵⁵¹. Como forma de corrigir estes erros dos “gregos” recentes (a arte bizantina), Ghiberti defendia o retorno aos antigos, aconselhando seus amigos pintores a buscar, além da verossimilhança com o natural, as obras sobreviventes dos mestres da Antiguidade. Ao apontar também o declínio da literatura artística, exorta-os para que incluam também a literatura clássica entre os objetos de estudo⁵⁵². Ghiberti, assim, indica que os artífices se apoiem no que viria a ser o “segundo mestre” de Holanda: os mestres da Antiguidade.

⁵⁴⁹ PANOFKY. *Renaissance and Renascences*, p.10-11; HORACE. *Satires, Epistles and Ars Poetica*. With an English translation by H. Rushton Fairclough. London; Cambridge, MA: William Heinemann LTD; Harvard University Press, 1942, 361, p. 480. (Loeb Classical Library nº 194).

⁵⁵⁰ DANTE. *A Divina Comédia*, Purgatório, XI, 91-99, p. 425.

⁵⁵¹ PANOFKY. *Renaissance and Renascences*, p.25.

⁵⁵² PANOFKY. *Renaissance and Renascences*, p.26.

Também em Petrarca se encontra a posição central que Francisco dedica à cidade eterna. Em sua *Apologia contra cuiusdam anonymi Galli calumnia*, o poeta afirmaria: “O que mais seria, então, toda a história se não o louvor a Roma?”⁵⁵³. Enquanto Roma, para Petrarca, é o somatório e a direção de toda a história humana, para Holanda, as manifestações artísticas romanas representam a síntese da arte antiga, de modo que mesmo as pinturas feitas fora da Itália também seriam romanas por possuírem a mesma linguagem.

Sylvie Deswarte-Rosa demonstrou que a concepção petrarquiana de declínio e renascer da Antiguidade assumiu seu reflexo também na produção pictórica de Francisco de Holanda, nomeadamente no díptico *Roma Triunfante* e *Roma Desfeita* (Figs. 3 e 4), do álbum de desenhos das *Antigualhas*, testemunho de estudo das obras antigas durante a permanência do artista em Roma, entre 1538 e 1540. O contato com a obra de Petrarca, segundo a autora, pode ter ocorrido por intermédio de Michelangelo ou na própria Península Ibérica, considerando que desde o século XV, diversos textos latinos e toscanos do poeta circulavam em Portugal, assim como traduções espanholas dos *Triunfos* (1351) e dos *Remédios contra próspera e adversa fortuna*, (escrito entre 1356 e 1366) obras existentes na biblioteca de Dona Catarina em Évora em 1534, durante a permanência de Holanda na residência do Cardeal-infante Dom Afonso⁵⁵⁴.

A guerreira representada na ilustração de *Roma Triunfante* (Fig. 4), uma alusão clara à deusa Minerva, se refere à Cidade Eterna em seus tempos de glória. A figura é acompanhada por um grupo de personagens que representam os povos dominados: o homem de barba representando as tribos bárbaras vencidas por Trajano; um rei asiático usando um barrete frígio; uma rainha em desespero, entre outras. Roma pousa sobre um leão subjogado, um cavalo marinho e um golfinho, respectivos símbolos do poder terreno e naval. Acompanham o grupo o deus do rio Tibre, acompanhado do que Alves e Elias Tormo consideram como sendo uma águia imperial. Contudo, Rogéria dos Santos acredita se tratar de um grifo, cujo significado, para os gregos, era o de um protetor dos tesouros do país dos hiperbóreos, referindo-se aos bárbaros do norte, dominados por Roma.

⁵⁵³ PETRARCA, Francesco. *Opera omnia*: In quibus praeter Theologica, Naturalis Moralisque Philosophiae praecepta, liberalium quoque artium Encyclopediam, Historiarum thesaurum et Poesis divina quendam vim, pari cum sermonis maiestate, coniuncta invenies. Basileae: excudebat Henrichus Petri, 1554, p. 1187. *Opera omnia*, Basel, 1554, p. 1187. Quid est enim aliud omnis historia quam Romana laus. Cf. MOMMSEN. Petrarch's Conception of the 'Dark Ages', p. 237.

⁵⁵⁴ DESWARTE. *Ideias e imagens*, p.73, 77.

Figura 4 - Francisco de Holanda. Roma Triunfante. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, 1538-40. Fl. 3v. Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial, Madrid.



HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, fl. 3v.

José da Felicidade Alves sugere que a figura feminina nua no canto superior esquerdo represente o Oriente, atada a uma inscrição latina: *Fortuna capta* (Fortuna capturada ou conquistada). A Vitória oferece uma coroa de louros a Roma, que segura com a mão direita um orbe e com a esquerda um cetro ornamentado com uma águia que, por sua vez, segura com seu bico uma outra coroa de louros e com as garras a inscrição: *Potestas* (poder). A imagem, assim, representa a *Urbs Aeterna* nos tempos de Augusto, época que tanto Petrarca como Holanda

consideravam como o ápice do esplendor romano, servindo de contraponto à imagem seguinte, a qual serve de complemento⁵⁵⁵.

Figura 5 - Francisco de Holanda . *Roma Desfeita*. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, 1538-40. Fl. 4r.
Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço do Escorial, Madrid.



HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, fl. 4r.

⁵⁵⁵ HOLANDA, Francisco de. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989, p. 20; DESWARTE, *Ideias e imagens*, p.116 s.; SANTOS, Rogéria Olímpio dos. *O Álbum das Antigualhas de Francisco de Holanda*. 2015. 254 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015, p. 166-68.

A ilustração de *Roma Desfeita*. (Figura 5) apresenta a Urbe como uma bela figura feminina, cuja muralha sobre a cabeça alude a Cibele, desolada, com as vestes desgastadas, segurando um espelho e apoiada sobre uma coluna, acompanhada da inscrição: “Está como uma viúva, a senhora dos povos, e não há quem a console”⁵⁵⁶. Abaixo do espelho, lê-se: “não me pareço comigo mesma”⁵⁵⁷. À sua direita, um grupo de *putti* mascarados se aproxima dela, indicando uma zombaria. Ao fundo, está um conjunto de monumentos e ruínas antigas: a esfinge; uma ara; a coluna de Trajano; o Obelisco do Vaticano com a bola de metal; a Pirâmide de Céstio; muralhas e torres; o Monte Testaccio; a campina romana; ruínas de aquedutos etc... Símbolos do império romano. Acima, um par de figuras aladas carregam um monólito com a célebre inscrição socrática: *cognosce-te* (reconheça-se). Ao lado da coluna, uma passagem da *Eneida*, segundo Alves, lança uma centelha de esperança⁵⁵⁸: Estimados espólios, enquanto Deus e o destino permitirem⁵⁵⁹.

Sylvie Deswarte acredita que a imagem seja uma interpretação michelangesca da concepção histórica petrarquiana, ligada à tradição dos *Ubi Sunt* e dos *Regrets*⁵⁶⁰, segundo a qual Roma teria caído nas trevas e perdido sua sabedoria, como resultado da queda do Império romano. Além disso, a autora identificou o monólito portado pelos seres alados como pertencente à tradição iconográfica da Pedra da Sabedoria, cuja relação com a inscrição vincula-a à literatura neoplatônica renascentista, nomeadamente as obras platônicas traduzidas por Marsílio Ficino, tornando o conceito socrático exposto por Platão acessível ao Ocidente europeu⁵⁶¹.

Através do (re)conhecimento de si mesma, de sua própria natureza, Roma poderá voltar à sua prisca glória. Essa interpretação confirma-se pela frase abaixo do espelho, atestando o esquecimento, por parte da urbe, de sua própria essência. À decadência de Roma, que não reconhece a si mesma, contrapõe-se a imagem adjacente de *Roma Victrix*, possuidora dos tesouros de todos os povos, os quais se sujeitam a seu domínio, tal como descrito pelo próprio pintor lusitano⁵⁶². Alves, por outro lado, também considera que Holanda tenha pretendido representar o declínio da cidade após seu Saque de 1527⁵⁶³. Rogéria dos Santos, todavia, acredita

⁵⁵⁶ *facta est quasi vidua, domina gentium, et non est qui consoletur eam* (tradução do autor).

⁵⁵⁷ *non similis sum mihi* (tradução do autor).

⁵⁵⁸ HOLANDA. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, p. 21.

⁵⁵⁹ *Dulces exuviae, dum fata Deusque sinerant* (tradução do autor).

⁵⁶⁰ A expressão *Ubi sunt* (onde estão?) é retirada da frase latina: *ubi sunt qui ante nos fuerunt* (onde estão aqueles que existiam antes de nós) são temas literários tradicionais de caráter elegíaco, relacionados a reflexões sobre a morte, a efemeridade da vida e da beleza feminina, cujo uso remonta a Idade Média. Cf. TUPPER, Frederick. *The ubi sunt Formula. Modern Language Notes*, [s.l.], v. 8, n. 8, p.253-254, dez. 1893.

⁵⁶¹ DESWARTE. *Ideias e imagens*, p. 55, 108 s.

⁵⁶² DESWARTE. *Ideias e imagens*, p.73.

⁵⁶³ HOLANDA. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, p. 21.

que o Saque pode ter inspirado a recuperação, entre os humanistas ligados a Holanda, do sentimento de finitude inerente às coisas, elemento que pode ter motivado a obra. “Finitude esta, a que nem mesmo a cidade eterna encontrava-se imune. Esta ‘oração fúnebre da antiga Roma desaparecida’, lembraria as maravilhas que o tempo fazia ruir, mas com um novo sentimento de insegurança, trazido pelo saque”⁵⁶⁴.

Assim, o Saque pode ter servido como impulso inspirador para a representação do sentimento petrarquiano de lamentação elegíaca sobre as ruínas do passado, fato que pode ter sido favorecido pela grande popularidade que Petrarca desfrutava por intermédio da obra de Pietro Bembo, especialmente seu *Asolani*, publicado por Aldo Manúcio em Veneza no ano de 1505. Nessa obra, Bembo pregava a imitação de Petrarca, transformando-o em um dos grandes propagadores do petrarquismo poético, que viria a influenciar a poesia europeia pelas décadas seguintes⁵⁶⁵. É perfeitamente possível, considerando a popularidade do petrarquismo nos tempos de Holanda, que o Saque tenha lhe despertado um sentimento elegíaco de inspiração petrarquista. Deswarte, nesse sentido, aponta⁵⁶⁶ para uma carta do poeta toscano endereçada ao Cardeal Giovanni Colonna, datada de 1341, que pode ter servido como fonte para a ilustração de *Roma Desfeita* (Fig. 4) de Francisco de Holanda: “Quem pode duvidar que Roma renasceria imediatamente se começasse a conhecer a si mesma?”⁵⁶⁷.

Como eco dessa visão, no décimo primeiro capítulo Holanda diferencia a arte antiga, da “velha”. O antigo abrange a arte do período pré-cristão, nos tempos monárquicos da Grécia e de Roma; e o velho apresenta-se como o tempo relativo aos reis de Castela, ou seja, a Idade Média, considerado péssimo e desprovido de arte⁵⁶⁸. A mesma diferença é estabelecida por Giorgio Vasari, que diferencia a *maniera vecchia greca* (a arte bizantina e suas derivações), a *maniera tedesca* (a arquitetura gótica, também chamada de “velha”, a *maniera antica* (a arte da Antiguidade)⁵⁶⁹. Após seu declínio com a queda do Império Romano, a pintura seria revivida gradualmente, “movendo-se em seu tumulto” no tempo de Francisco Petrarca, Simone Martini

⁵⁶⁴ SANTOS. *O Álbum das Antigualhas de Francisco de Holanda*, p. 171.

⁵⁶⁵ RAFFINI. *Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione*, p.60-61, 82-83.

⁵⁶⁶ DESWARTE. *Ideias e imagens*, p.73.

⁵⁶⁷ PETRARCA, Francesco. *Epistolae de rebus familiaribus et variae: tum quae adhuc tum quae nondum editae*. Studio et cura Iosephi Fracassetti. Florentiae: Typis Felicis Le Monnier, 1859, v. 1, VI, 2, p. 314. Quis enim dubitare potest, quin illico surrectura sit, se ceperit se Roma cognoscere? (tradução do autor). Para Deswarte, o contato de Holanda com a obra de Petrarca teria ocorrido no círculo de Vitória Colonna, descendente de Giovanni, amigo de Petrarca: “Os temas petrarquianos e, particularmente, o texto da sua Epístola, estão sempre presentes no espírito daqueles que frequentam o círculo de Vittoria Colonna”, entre os quais Francisco de Holanda, entre o verão de 1538 e a primavera de 1540. Outro ponto de influência seria Michelangelo, grande amigo da marquesa e cujos poemas foram influenciados pelas *Rime* de Petrarca. Cf. DESWARTE. *Ideias e imagens*, p.73 s.

⁵⁶⁸ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 11, p.79.

⁵⁶⁹ VASARI. *Vidas dos artistas*, I, Proêmio, p.73-74. Uma discussão sobre esses termos é feita por PANOFISKY. *Renaissance and Renascences*, p.34.

e Giotto, sendo posteriormente desenterrada pelos pintores seguintes. Leonardo da Vinci e Rafael (1483-1520) seriam aqueles que abririam os olhos da pintura e então Michelangelo soprou-lhe o espírito, que restituiu-a *quasi* em seu estado original e *prisca animosidade*⁵⁷⁰.

A posição de Michelangelo como aquele, dentre os modernos, que mais se aproximou da perfeição dos antigos é representativa da postura de Holanda frente à Antiguidade. Ao passo que autores como Vasari consideram que Michelangelo teria superado antigos e modernos, para Holanda, o artista florentino é exaltado como aquele que mais se aproximou do paradigma artístico representado pelos antigos, que permanece como o repertório fundamental para o artista⁵⁷¹. Todavia, seria arbitrário considerar essa posição como apenas um reflexo de orientações antiquárias...

4.1.2 *Prisca pictura*

O interesse de Holanda pela Antiguidade é oriundo de duas perspectivas que se difundiram no século XVI⁵⁷². Por um lado, uma orientação antiquária⁵⁷³ de caráter filológico e epigráfico, complementado pelo estudo formal das normas clássicas vitruvianas, tal como é testemunha seu álbum de desenhos das *Antigualhas* e os capítulos 20 a 25 de *Da Pintura Antigua*, que consistem em um estudo minucioso das regras aplicadas nas obras antigas,

⁵⁷⁰ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 5, p.35-43. É interessante notar o valor insuperável que Holanda atribui à arte dos antigos. Mesmo Michelangelo, que tratadistas como Giorgio Vasari, consideram que teria superado os antigos, é tido por Holanda como *quasi* um *priscus pictor*, visto que não foi capaz de soprar vida nas figuras. Contudo, Holanda acredita que o pintor florentino foi aquele que mais se aproximou da arte antiga. Cf. ainda VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011, III, Proêmio, p. 441-442; Vida de Michelangelo, p. 713 sgs..

⁵⁷¹ VASARI. *Vidas dos artistas*, III, proêmio, p.441; HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 5, p.42-43.

⁵⁷² A integração da teoria das proporções à defesa da Idea também se insere nessa inclinação ao sincretismo tipicamente neoplatônica, cf. supra, cap. 3.2.2. Essa concordia é característica dos pensadores de orientação neoplatônica. Marsilio Ficino, ao traduzir textos tão diversos quanto os manuscritos herméticos, os textos de Platão, Plotino, Porfírio, Jâmblico, e Sinésio, os Oráculos Caldeus, escritos atribuídos à Zoroastro e Orfeu, entre outros, buscava identificar todas essas aparentemente diferentes tradições a uma mesma doutrina primordial (uma ideia que já aparecia em Nicolau de Cusa). Cristóforo Landino empreenderia uma interpretação neoplatônica da *Historia Natural* de Plínio (1476) (especialmente o proêmio), da *Enéida* de Virgílio (1478) e da *Divina Comédia* de Dante (1481). A essa *concordia inter religiones* Pico della Mirandola adicionaria o elemento hebraico empreendendo, inclusive, uma interpretação cabalística do Gênesis bíblico em seu *Heptaplus* (1489), publicado no mesmo ano que os livros *De vita* de Ficino. Sobre essa postura em Ficino, ver FICINO, Marsilio. *Mercurii Trismegisti Pymander*, Proemium, p. 1-3. Apesar de, nesse trecho, o primeiro sábio da tradição ser Hermes Trismegisto, posteriormente Ficino posicionaria Zoroastro como o primeiro *priscus theologus* em FICINO. *Platonic Theology*, v.1, IV, 2, 1, p.296; Sobre a Concordia empreendida por Nicolau de Cusa, cf. MILLER, Paul J. W.. Introduction, p.x.

⁵⁷³ Sobre o antiquarismo, cf. MOMIGLIANO, Arnaldo. Ancient History and the Antiquarian. *Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes*, [s.l.], v. 13, n. 3/4, 1950, p.285-315.

efetuando uma verdadeira taxonomia de seus exemplares⁵⁷⁴. A essa inclinação humanista vincula-se a concepção petrarquiana de história e a valorização das letras do passado. Por outro lado, se faz presente uma fundamentação da arte antiga de inspiração neoplatônica e construída segundo a *prisca theologia* de Marsilio Ficino, que toma o antigo como um arquétipo sagrado e insuperável de perfeição⁵⁷⁵.

O contato com o neoplatonismo italiano, durante os dois anos que permanece na península, teria ocorrido ainda em sua viagem a Roma. Passando por Florença, Holanda viu diretamente as esculturas da Vida Ativa, Vida Contemplativa, da Noite e da Aurora de Michelangelo, na Capela Medici da Basílica de San Lorenzo, feitas pelo artista florentino

com tanta magnanimidade de statuas de todo relevo que bem póde competir com qualquer obra grande das antigas: onde a deosa ou imagem da Noite, dormindo sobre uma ave nocturna, me mais contentou, e a manencolia d’um vivo morto, posto que estão ali mui nobre sculturas ao redor da Aurora⁵⁷⁶.

No trajeto, o artista português também pode ter visto a carruagem platônica descrita no *Fedro*, esculpida pela oficina de Antonio Rosselino na capela de D. Jaime de Portugal em San Miniato al Monte, próximo da capital da Toscana (Fig. 1)⁵⁷⁷.

Todavia, o primeiro contato com a tradição filosófica neoplatônica pode ter ocorrido ainda em Siena, onde Holanda contempla as cenas que compõem o pavimento da Catedral, que constitui a “mais nobre” pintura de mosaico moderna⁵⁷⁸. Deswarte-Rosa, a esse respeito, considera o pavimento como uma “autêntica tradução em imagens da *prisca theologia* de Ficino”⁵⁷⁹. Chama atenção especialmente a figura de Hermes Trismegisto “contemporâneo de Moisés”, a primeira imagem a ser vista no pavimento da Catedral (Fig. 6), acompanhada de duas inscrições⁵⁸⁰: a primeira, à direita, a tradução latina de uma citação grega do *Asclépio* hermético, feita por Lactâncio, que se lê “Deus, criador de todas as coisas, de si fez um deus visível, o qual foi o primeiro e único que o agradou, amando-o profundamente como a seu

⁵⁷⁴ DESWARTE-ROSA. *Prisca pictura e antiqua novitas* p.17 s.

⁵⁷⁵ FICINO. *Mercurii Trismegisti Pymander*, Proemium, p. 1; DESWARTE-ROSA. *Prisca pictura e antiqua novitas*, p. 15.

⁵⁷⁶ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, II, 2, p. 258. Sobre as referencias neoplatônicas das esculturas de Michelangelo, ver PANOFKY, Erwin. *Studies in iconology: Humanistic themes in the Art of the Renaissance*. Boulder; Oxford: Routledge, 2018, p. 171 s.

⁵⁷⁷ DESWARTE-ROSA. *Neoplatonismo e arte em Portugal*, p.520; Cf. *supra*, cap. 3.2.3.

⁵⁷⁸ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 44, p.205-206.

⁵⁷⁹ DESWARTE-ROSA. *Neoplatonismo e arte em Portugal*, p.520.

⁵⁸⁰ Deus omnium creator secum deum fecit visibilem et hunc fecit primum et solum quo oblectatus est et valde amavit proprium filium qui appellatur sanctum verbum; suscipite o licteras et leges egiptii. (tradução do autor).

próprio filho, chamado de Verbo Santo”; e a segunda referente a uma passagem das *Divinarum institutiones*⁵⁸¹ do mesmo autor: “Ó egípcios, recebam as leis e as letras”.

Figura 6 - Giovanni di Stefano. Hermes Trismegisto. Pavimento da Catedral de Siena ca.1487.



Fonte: Wikimedia⁵⁸²

Inspirando-se no sincretismo do pensamento de Ficino, representado no pavimento da catedral sienense, Francisco de Holanda elabora uma tradição pictórica inspirada pelo *Proemium* do *Pymander* hermético editado e traduzido pelo pensador florentino. Nesta obra, partindo de Cícero e Lactância, Ficino descreve a genealogia teológica formada por Hermes,

⁵⁸¹ LACTANTIUS, LCF. *Opera omnia*. Accurante J.-P. Migne. Parisiis: Migne, 1844, v. 6, *Divinarum institutionum*, I, 6, col. 158; IV, 6, col.461-462 (*Patrologiae cursus completus*); COPENHAVER. *Hermetica*, Asclepius, 8, p. 71; YATES. *Giordano Bruno e a tradição hermética*, p. 18 s.

⁵⁸² Disponível em:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Hermes_mercurius_trismegistus_siena_cathedral.jpg> Acesso em ago. 2018.

Orfeu, Aglaofemo, Filolau e Platão⁵⁸³. Como o primeiro filósofo, Hermes havia trazido as “leis e letras” aos egípcios e fundado a cidade de Hermopólis. Era chamado de *Termaximum* (ou três vezes grande), pois era o maior entre os filósofos, sacerdotes e reis.

Como filósofo por sua elevada doutrina, que precedeu todos os outros filósofos; como sacerdote, pela santidade de sua vida e pelo magistério de seus cultos divinos; como rei, por sua dignidade régia e pela administração das leis. Tamanha era a reverência a Hermes, que seu nome próprio tornou-se sagrado e por esta razão, impronunciável, e em sua homenagem, o primeiro mês do ano egípcio obteve seu nome. Hermes, assim, reuniu em si todo o conhecimento da matemática e da física para a contemplação das coisas divinas. Discutiu sabiamente sobre a majestade de Deus, a ordem dos demônios, as transformações das almas⁵⁸⁴.

Francisco de Holanda, com base nesse trecho e também evocando a autoridade de Lactâncio, quem tinha Hermes como um profeta, constrói uma linhagem de pintores antigos e santos como Apeles, Panfilo, Zeuxis, Miron, Demófilo, Timágoras, Protógenes, Parrásio, Mícon, Apolodoro, Aristídes, “e outros assi como estes”⁵⁸⁵. A tradição da *prisca pictura* aproxima-se da *prisca theologia* ficiniana também pelo aspecto reformista. Enquanto o filósofo florentino desejava uma reforma espiritual⁵⁸⁶, Holanda desejava uma reforma cultural em Portugal sob a égide da arte greco-romana, objeto de veneração religiosa por parte do artista.

Em Roma, Holanda também pode ter se inspirado nos personagens da *prisca theologia* retratados no palácio papal no Vaticano por Rafael, como o próprio Francisco relata no segundo diálogo do segundo livro de *Da Pintura Antigua*: “Posto que também às vezes me não lançavam fora das manificas camaras do papa, a que eu sómente ia porque da nobre mão de Rafael Urbino eram pintadas”. Nas *stanze* do Vaticano, encontrava sábios como Platão, Orfeu, Pitágoras, Santo Agostinho, Dante, Petrarca entre outros, numa reunião sincrética de sábios antigos pagãos e cristãos, fundamentada na *prisca theologia* dos neoplatônicos florentinos⁵⁸⁷.

A exaltação neoplatônica dos antigos se baseia no princípio de que o efeito mais próximo da causa é mais parecido com esta causa do que um efeito mais remoto e, conforme sucessivamente se afasta, torna-se ainda menos semelhante. A aplicação desta ideia aos antigos remonta ao século II d.C. e foi prontamente absorvido pelos escritores renascentistas, entre eles Marsílio Ficino, que a expõe no quinto livro de sua *Theologia Platonica*, retomando-a em *De*

⁵⁸³ FICINO. *Mercurii Trismegisti Pymander*, p.3.

⁵⁸⁴ FICINO. *Mercurii Trismegisti Pymander*, p.3.

⁵⁸⁵ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 12, p.81-82.

⁵⁸⁶ ALLEN, Michael J. B. & HANKINS. Introduction, p.vii.

⁵⁸⁷ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, II, 1, p. 224; 2, p. 254-255; DESWARTE-ROSA. Neoplatonismo e arte em Portugal, p.520.

amore, declarando que a beleza é o esplendor da face de Deus, que reflete em três “espelhos” ou níveis de emanação: na mente angélica, na alma e no corpo, brilhando mais intensamente naquilo que está mais próximo, e de modo mais obscuro naquilo que se afasta da luz primordial. Assim, por estarem mais próximos da criação do universo, os antigos eram mais perfeitos pela proximidade que tinham com a luz divina do Criador, uma noção que encontra ecos mesmo em um autor relativamente indiferente ao neoplatonismo como Giorgio Vasari e que, portanto, não devia ser estranha a Holanda⁵⁸⁸.

Desta maneira, as leis empregadas pelos antigos, por estarem mais próximas da criação, seriam mais puras e divinas, crença que pode ter inspirado Francisco a estudar as obras antigas com o objetivo de assimilar seus mistérios⁵⁸⁹. No décimo segundo capítulo, Holanda deixa clara a superioridade dos antigos frente aos modernos, relatando:

que vi algumas feyguras entalhadas nas pedras antigas de Roma, as quaes não erão feitas de mão de grandes mestres, mas antes erão fracamente entalhadas, e tinhão um certo segredo e severidade, sem saberdes como, que de M. Angello e de mi erão julgadas por muito melhor escultura que não outras muitas, melhor talhadas e esculpidas polos mestres de França ou Allemanha, ou de Spanha; e isto não nascia d’óutra cousa senã das permaticas que ellestinhão posto antre si, e dos limites das lições, que nenhum não era ousado a passar⁵⁹⁰.

Francisco acredita que mesmo as obras mal-acabadas dos antigos superam aquelas consideradas bem executadas e acabadas dos artistas franceses, alemães e espanhóis, por terem sido feitas segundo “certo segredo e severidade”. Por outro lado, ao mergulhar no reservatório de formas antigas e dominar seus cânones, o artista pode acessar o “segredo” dos antigos e as expressões divinas manifestas nessas obras, que incorporam a verdadeira pintura. Tamanho seria o poder dos antigos, que estes eram capazes de inserir vida em suas obras, e mesmo um artista como Michelangelo, exaltado por Holanda como um novo Apeles, poderia apenas *quasi* atingir a *prisca animosidade* da pintura antiga. A mesma expressão seria utilizada para se referir ao ato criativo de Deus, que pintou “[...] por sua própria mão tomando limo da terra e formando nella a proporção e fabrica do strumento absolutissimo que é o homem. Depois sobre a a costa deste pintou a imagem da molher Eua. Porém esta de que fallo he pintura animante que fez o imortal Deos”, a seguir, o Criador teria ensinado aos homens a pintura “inanimante”⁵⁹¹.

Em um importante artigo acerca das relações de Francisco de Holanda com os autores antigos, Cristiane Maria Rebello Nascimento considera que a “prisca animosidade” que

⁵⁸⁸ FICINO. *Platonic Theology*, v. 2, V, 13, 13, p.88; FICINO. *De Amore*, V, 4, p.95-96; VASARI. *Vidas dos artistas*, I, Proêmio, p.71; YATES. Giordano Bruno, p. 16-17.

⁵⁸⁹ DESWARTE. *Ideias e imagens*, p.13.

⁵⁹⁰ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 12, p.85

⁵⁹¹ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 1, p. 24-25; 5, p.42-43; 8, p. 69; 12, p.81-2; 14, p.92-94. Sobre o tema da ascensão em Holanda, cf. a seguir, cap.4.3.

Holanda atribui à pintura antiga (vinculada, por sua vez, à “pintura animante de Deus”), se relacione com a teoria da imitação da natureza⁵⁹², tão valorizada entre os séculos XIV e XV. Contudo, dado o contexto filosófico-artístico do século XVI e as próprias referências de Francisco, é improvável que o artista se referia puramente à verossimilhança com o natural.

A primeira evidência desse distanciamento em relação à imitação da natureza ocorre quando Holanda descreve o despertar da pintura antiga, posicionando Simone Martini (1284-1344), um dos maiores representantes da arte medieval, a frente de Giotto, exaltado ainda em vida como grande imitador da natureza⁵⁹³. Conforme pontua Deswarte-Rosa, diferentemente do historicismo renascentista, vinda de Petrarca, caracterizada por uma renovação da Antiguidade e de uma retomada da natureza, presente em todos os teóricos dos séculos XV e XVI, Holanda é motivado por uma outra visão teórica de matriz neoplatônica, na qual eleva os grandes artistas a um nível sacro, capazes de atingir a revelação divina tanto em si mesmos quanto em suas obras⁵⁹⁴. Neste ponto, é importante notar que Francisco, no terceiro de seus *Diálogos em Roma*, recomenda que, antes de pintar a imagem divina, o próprio pintor seja bondoso e santo, para que seu intelecto possa ter inspiração junto ao Espírito Santo⁵⁹⁵. Esse preceito demonstra uma familiaridade com a teoria das expressões da alma, que remonta a autores como Aristóteles e Horácio, tornando-se um *topos* artístico em autores como Alberti, Leonardo, chegando até Lomazzo em fins de século⁵⁹⁶.

Aristóteles afirma a capacidade da arte em retratar a natureza humana⁵⁹⁷. Em Horácio, seria sintetizada na célebre expressão: “Se desejas que eu chore, deves comover primeiro a ti mesmo”⁵⁹⁸. Alberti adaptaria essa teoria à pintura, afirmando que a mesma deve buscar expressar, através dos corpos e seus movimentos, as emoções e sentimentos da alma e, ainda que o artista deva se basear na natureza, deve aplicar o método corretivo, indicado no capítulo imediatamente anterior⁵⁹⁹. Posteriormente, Leonardo diria que o pintor deve cuidar para que os movimentos das figuras transpareçam seus estados mentais, para que a pintura não seja duas

⁵⁹² NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. Francisco de Holanda e a imitação da Antiguidade. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, Curitiba, v. 8, p.132-150, jun. 2015, p. 142.

⁵⁹³ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 5, p.40. Sobre Giotto e a imitação da natureza, cf. supra, cap. 3.1.1.

⁵⁹⁴ DESWARTE. *Ideias e imagens*, p.76.

⁵⁹⁵ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, II, 3, p.298. Uma recomendação semelhante aparece no primeiro livro, ao discutir a pintura da divindade, onde Holanda sugere que o pintor tenha comungado e confessado, cf. HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 19, p.146.

⁵⁹⁶ LOMAZZO, Gian Paolo. *Idea of the temple of painting*. Edited and translated by Jean Julia Chai. University Park: Pennsylvania State University Press, 2013, XII, p. 81-82; Sobre a teoria das expressões, cf. o seminal artigo de LEE. *Ut pictura poesis*, p. 217 s.

⁵⁹⁷ ARISTÓTELES. *Poética*, II.1448a, p.105.

⁵⁹⁸ HORACE. *Satires, Epistles and Ars Poetica*, 102-3, p. 458: *si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi* (tradução do autor).

⁵⁹⁹ ALBERTI. *Da Pintura*, I, 40-43, p. 112-118.

vezes morta: “como é morta por ser falsa, e morta mais uma vez quando não demonstra os movimentos da mente nem do corpo”⁶⁰⁰.

Esse princípio reaparece no décimo nono capítulo de *Da Pintura Antigua*, no qual Holanda aborda a “physiognomonica”, ou fisionomia. O escritor lusitano alerta que, ao representar São Gerônimo, é preciso que o mesmo seja retratado de modo que “[...] se conheça sua modéstia e continência, juntamente com o que se conheça seu altíssimo engenho e profundidade de saber [e não] nos ponha as feições e filosomia d’um intemperado e grosseiro”⁶⁰¹. Assim o pintor deve cuidar para que a figura de São Gerônimo pareça com o próprio santo, e para isso, é preciso que a pintura transmita as características da personalidade do retratado, e não apenas a verossimilhança. A seguir, Francisco de Holanda faz uma extensa descrição das relações que as características corporais guardam com a personalidade. Pessoas que tem os olhos parecidos com os de animais também se parecem com eles em “condições”; os melhores olhos são de tamanho intermediário e, caso fossem um pouco maiores e claros, pertencerão a um homem magnânimo; os tristes e húmidos, pertencem a um estudioso, enquanto os olhos que muito se movem pertencem a pessoas desconfiadas e curiosas⁶⁰².

Também as cores denunciam os temperamentos: “A cor dos olhos tem-se por boa dos verdes escuros e pretos; os enxalviçados, os sanguinhos e os castanhos claros, ou amarelos, são maos”⁶⁰³. Francisco estende sua associação aos outros membros do corpo recorrendo, na quase totalidade do capítulo, ao tratado *De sculptura* de Pompônio Gaurico⁶⁰⁴, irmão do célebre astrólogo Luca Gaurico (1475-1558)⁶⁰⁵. O teórico português encerra o capítulo citando Apeles, quem seria capaz de pintar com tamanha habilidade, que os “metoscopos”⁶⁰⁶ poderiam adivinhar, pela fisionomia e pelos sinais, quais enfermidades, mortes ou tipo de vida, os retratados teriam⁶⁰⁷. Portanto, Holanda demonstra uma sólida familiaridade com a teoria das

⁶⁰⁰ VINCI. *Trattato della Pittura*, 293, p. 155-156: com'è morta perché essa è finta, e morta un'altra volta quando essa non dimostra moto né di mente né di corpo. (tradução do autor).

⁶⁰¹ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 19, p. 113.

⁶⁰² HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 19, p. 115-117.

⁶⁰³ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 19, p. 117.

⁶⁰⁴ GAURICUS, Pomponius. *De sculptura* (1504). Edition annotée et traduction par André Chastel et Robert Klein. Genève: Librairie Droz, 1969, p. 129 s.

⁶⁰⁵ Praticante de astrologia judicial que tornou-se famoso por prever a ascensão ao cardinalato de Alessandro Farnese (futuro papa Paulo III).

⁶⁰⁶ A metoposcopia é uma forma de arte divinatória que se ocupa em explicar e predizer a personalidade, o caráter e o destino da pessoas baseado nos padrões de linhas na testa de uma pessoa. A testa era utilizada pelo fato de supostamente ser a parte do corpo que melhor refletiria as qualidades intelectuais. A metoposcopia foi usada desde a antiguidade e se difundiu na Idade Média, atingindo seu auge durante os séculos XVI e XVII, apesar da proibição da prática pelo papa Sisto V em 1586 e da crítica de Jean Bodin em seu *De la démonomania des sorciers*. Cf. MAGGI, Armando. *Satan's Rhetoric: A Study of Renaissance Demonology*. Chicago: University of Chicago Press, 2001, p. 183-184, 206, 222, 212.

⁶⁰⁷ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 19, p. 121.

expressões da alma por meio da fisionomia, a qual será posteriormente trabalhada por Giambattista della Porta em *De humana physiognomonia*⁶⁰⁸ (1586).

O elogio de Apeles como artista capaz de transmitir esses *motti* da alma se relaciona com a teoria da *prisca pictura* elaborada por Holanda. No primeiro capítulo de *Da Pintura Antigua*, intitulado “como Deos foi pintor”, Holanda discorre sobre a origem divina da pintura. Deus é o primeiro pintor, cuja arte é vista através de suas obras. A obra pictórica é originada da combinação de dois aspectos opostos: a luz e a sombra, onde uma é o limite da outra e toda pintura seria resultado das diferentes combinações destes dois agentes. De modo correspondente ao Criador, que usou a luz sobre as trevas, cabe ao artista empregar inicialmente os elementos claros sobre os escuros na elaboração de sua obra, e aquele que fizesse de modo diverso, o faria por estar sujeito à miséria humana. Pela luz, Deus teria “pintado” as estrelas, o sol, a lua, a aurora, as nuvens e os círculos celestes.

Adão e Eva, conseqüentemente, teriam sido criados por uma obra de pintura divina: “[...] mais claramente pintou elle por sua própria mão tomando limo da terra e formando della a proporção e fabrica do strumento asbulutissimo que é o homem. Depois sobre a costa deste pintou a imagem da molher Eua. Porém esta de que fallo he pintura animante que fez o imortal Deos”(Ver abaixo, Fig. 14). Após isso, Deus concederia a pintura “inanimante” aos homens⁶⁰⁹. De especial importância nesta passagem, a animação do ser humano viabilizada pela operação pictórica divina é novamente aludida por Francisco de Holanda ao se referir aos pintores antigos, os herdeiros o poder divino da pintura.

Francisco desenvolve essa questão mais adiante, em seu décimo segundo capítulo, no qual discorre sobre seu conceito de pintura antiga. Os antigos consideravam o homem como divino por ser capaz de pintar à semelhança do Deus Eterno:

Mas os antigos pintores tanto stimarão a perfeição d’esta arte que quase a tinham por seu Deos, e a adoravam pola divindade e força que n’ella acharão. E diz Hermes Trismegistus, grave e antiquíssimo rey de Egito, e filosofo, o qual Lactancio Firmiano tem como a um oraculo⁶¹⁰: ‘Nossos ancestrais, visto que não podiam criar almas, descobriram a arte com a qual construísem seus deuses; e diz noutra parte: *Perceba, ó Asclépio, a potência e a força do homem! Assim como o Senhor, Pai ou Deus supremo é criador dos deuses celestes, o homem é criador dos deuses que habitam os templos, unidos com a humanidade pela semelhança.* E diz mais abaixo Hermes: *assim como Deus e Senhor fez os deuses eternos para que fossem semelhantes a si mesmo, do mesmo modo a humanidade formou seus deuses pela semelhança de sua própria aparência*’. Assim tinham os antigos por divina força e divina emitação a do homem, pois pintava à semelhança de Deos Eterno, e como eles virão sendo homens suas obras adoradas de outros homens determinarão de competir com as obras divinas

⁶⁰⁸ PORTA, Giambattista della. *Io. Baptistae Portae neapolitani De humana physiognomonia libri IIII*. Vici Aequensis: Apud Iosephum Cacchium, 1586.

⁶⁰⁹ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 1, p.22-25.

LACTANTIUS, LCF. *Opera omnia*. Accurante J.-P. Migne. Parisiis: Migne, 1844, v. 6, *Divinarum institutionum*, V, 15, col.597; VI.25, col. 730.

e naturaes. Estes forão Appelles, Panfilo, Zeusi, Miron, Demophilo, Timagoras, Protogenes, Parrasio, Micon, Apollodoro, Aristides, e outros assi como estes. Estes são os pintores antigos, estes são os que pintarão somente a verdadeira pintura de que eu screvo⁶¹¹.

Com esse trecho, Holanda eleva os artífices antigos a verdadeiros deuses e representantes do poder divino de que o artista é dotado. Deswarte-Rosa complementa que Holanda, ao citar Hermes Trismegisto, unificou nas origens a pintura e o divino, apresentando o pintor como um *alter deus*, cuja relação é o cerne da teoria da arte holandiana⁶¹². Ao passo que o Criador tem o poder de engendrar os deuses celestes, ao homem é dado o poder de criar os deuses que habitam os templos. Os pintores antigos, glorificados como deuses, imitam o próprio Deus pelo ato criativo manifesto na obra de arte e, assim como Deus criou o mundo segundo sua própria *Idea*⁶¹³, do mesmo modo os pintores antigos fizeram suas estátuas animadas ao inserir-lhes alma.

Em outro trecho do *Asclépio*, - cuja edição ficiniana do *Pimander* hermético Holanda demonstra conhecer ao adaptar a *prisca theologia* aos pintores,⁶¹⁴ - Hermes afirma que as figuras de deuses feitas pelos humanos são formadas por duas naturezas: uma divina e pura, e outra material, com o qual são construídas, tornando-se semelhante aos humanos. “Sempre consciente de sua natureza e origem, a humanidade persiste em imitar a divindade, representando seus deuses em semelhança à sua propria aparência, assim como o pai ou mestre fez seus deuses eternos para que se pareassem com ele”. Animadas (preenchidas de alma) e conscientes, essas imagens são capazes de grandes feitos, como efetuar previsões e curar ou adoecer, conforme o mérito de cada pessoa⁶¹⁵.

⁶¹¹ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 12, p.81-82. *proavi nostri invenerunt artem qua Deos eficerent quoniam animas facere non poterant. [...] Potestatem hominis o Asclepi, vimque cognosce. Dominus et pater vel quod est summus Deus ut effector est Deorum celestium ita homo effector est Deorum qui in templis sunt, humana proximitate coniuncti [...] sicut Deus ac Dominus ut sui símiles essent Deos fecit arternos, ita humanitas Deos suos ex sui vultus similitudine figuravit.* (tradução do autor); COPENHAVER. *Hermetica*, Asclepius 23-24, p. 80-81; O trecho é uma citação literal da edição ficiniana do *Asclépio* e da citação da mesma passagem por Santo Agostinho: FICINO. *Mercurii Trismegisti Pymander*, Asclepius, p. 145-46; AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*, v. 1, XXIII, p. 765-66.

⁶¹² DESWARTE. *Ideias e imagens*, p.21. Uma discussão acerca das implicações neoplatônicas dessa relação é feita adiante, cap. 4.3.

⁶¹³ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 15, p.96.

⁶¹⁴ Apesar de o mesmo trecho sobre os produtores de imagens aparecer também em Santo Agostinho, a adaptação feita por Holanda evidencia que o artista também recorreu à edição de Ficino. Contudo, é possível que a utilização de Agostinho represente um ato de prudência frente às autoridades eclesiásticas, pelas quais o Asclépio já era conhecido por seu conteúdo heterodoxo. Contribui para essa hipótese o fato de que Agostinho cita o trecho com o objetivo de condenar Trismegisto pela utilização de rituais visando a idolatria, através dos quais os espíritos das divindades eram invocados para as estátuas por meio de procedimentos mágicos e misteriosos, e não utiliza-lo como validador do discurso, como é feito por Holanda. Cf. FICINO. *Mercurii Trismegisti Pymander*, Asclepius, p. 145-46; AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*, v. 1, XXIII, p. 765-770.

⁶¹⁵COPENHAVER. *Hermetica*, Asclepius, 23-24, p. 80-81. Always mindful of its nature and origin, humanity persists in imitating divinity, representing its gods in semblance of its own features, just as the father and master

Posteriormente, a origem desse fenômeno é contada por Hermes, relatando que seus ancestrais, quando incorreram no erro de negligenciar a reverência e o louvor a deus, descobriram a arte de fabricar os deuses e o poder que emerge da matéria. Visto que não poderiam fazer almas, os artífices manipularam esse poder oculto da matéria e invocaram as almas de *daemons* ou anjos, implantando-as nas imagens, através da semelhança e de mistérios sagrados e divinos, fazendo com que os ídolos tivessem o poder de fazer o bem e o mal⁶¹⁶.

O princípio de animação da matéria – ao qual, por sua vez, vincula-se à noção de metempsicose ou a transmigração da alma para outros corpos – é um tema recorrente na literatura neoplatônica. Plotino salienta a capacidade da alma em penetrar e moldar a matéria (noção que utiliza, inclusive, para explicar o trecho dos produtores de imagens do Asclépio hermético), tornando-a viva. Por consequência, a aparência dos objetos físicos seriam expressões imperfeitas das *Ideas* da Mente divina⁶¹⁷. Assim a capacidade das imagens em atrair as almas, seria resultante da afinidade entre ambas por meio da semelhança, noção também exposta na citação do *Asclépio* feita por Francisco de Holanda. Posteriormente, Marsílio Ficino partiria dos mesmos termos em seu *Commentarium in Convivium Platonis* (1474), afirmando que a beleza corpórea é “um certo gesto, vivacidade e graça” que resplandece no corpo pelo influxo de sua *Idea*⁶¹⁸, cujo contato por parte de Holanda pode ter ocorrido por intermédio do quarto livro do *Cortegiano* de Baldassare Castiglione, que apresenta uma declaração sobre a beleza em termos platônicos, quase literalmente retirada da obra de Ficino⁶¹⁹.

Esse tema também ganharia vigor com a publicação dos três livros *De vita* de Marsílio Ficino (1489), obra que desfrutou de enorme popularidade durante o Renascimento, sendo publicada cerca de trinta vezes até 1647⁶²⁰. O terceiro livro, *De vita coelitus comparanda*, (e o mais célebre dos três), conforme já referenciado anteriormente⁶²¹, aborda especificamente as relações entre o mundo material e as forças que habitam os reinos suprassensíveis. Com o objetivo de entender as implicações neoplatônicas da ideia de “pintura animante”, é preciso recorrer ao décimo terceiro capítulo, no qual Ficino lida com o tema das imagens.

made his gods eternal to resemble him (tradução do autor). Cf., ainda, a versão de FICINO. *Mercurii Trismegisti Pymander*, Asclepius, p. 146.

⁶¹⁶ COPENHAVER.. *Hermetica*, Asclepius, 37, p. 90.

⁶¹⁷ PLOTINUS, *The six Enneads*, I, 6, 2, p.22; IV, 3,11, p.148.

⁶¹⁸ FICINO. *De Amore*, V, 6, p.101-102. Sobre a relação entre a concepção neoplatônica de beleza e a *Idea* concebida por Francisco de Holanda, cf. infra, cap. 4.2.

⁶¹⁹ FICINO. *De Amore*, 296 p.; CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV, p. 316 s.

⁶²⁰ KASKE; CLARK. Introduction, p. 3.

⁶²¹ Cf. supra, 2.2, p. 51.

Ficino logo no início cita o mesmo trecho do *Asclépio* referenciado por Holanda, sobre a produção de imagens capazes de atrair forças cósmicas e almas de *daemones*⁶²², como as almas de Febo, Osiris e Isis, que foram atraídas para dentro das estátuas para ajudar ou alertar as pessoas. Entre as fontes neoplatônicas, cita Jâmblico, o qual explica que os materiais naturalmente semelhantes às *Formas* ou *Ideas* celestiais, coletadas de vários lugares e compostas em determinado tempo, são capazes de receber forças e efeitos celestiais (ou astrais), espirituais (*daemonicos*) e divinos, ideia que seria confirmada por Proclo e Sinésio⁶²³.

Mais adiante, no décimo sétimo capítulo, o florentino explica as forças por trás das imagens. As figuras, números e raios, visto que não são dependentes de nenhum material, constituem praticamente as essências de todas as coisas (*quasi substantiales esse videntur*) e tem maior proximidade com as *Ideas* na Mente, a rainha do mundo (*mundi regina*). “Assim como as próprias figuras e números são espécies, são prontamente representadas na Mente por suas próprias *Ideas*, de onde adquirem suas próprias forças”⁶²⁴. As figuras, por sua vez, são capazes de atrair influxos celestes por meio da semelhança que suas formas guardam com essas essências residentes no divino Intelecto⁶²⁵.

Outro ponto de união entre a teoria neoplatônica de animação da matéria e *prisca pictura* ocorre na figura de Michelangelo. Entre as diversas menções que Holanda faz do florentino, no nono capítulo, Michelangelo é exaltado como aquele “que nunca se deixou anichelar dos comuns e fracos entendimentos dos imperitos, se não erão conformes á sua primeira idea e ao próprio natural”⁶²⁶. Em outro trecho, Michelangelo é novamente exaltado como aquele que mais se aproximou da “prisca animosidade” ao praticamente soprar “spirito vital” nas figuras. Assim, aquele que mais se aproximou da habilidade dos antigos (capazes de animar as figuras através da pintura) pintaria sobretudo de acordo com sua *Idea*, e não (apenas) seguiria o natural⁶²⁷.

⁶²² O daemon é um tipo de ser equivalente aos gênios da mitologia árabe. O termo tem sua origem na Grécia antiga, e se refere a deuses de determinados aspectos da natureza humana, como a loucura, a tristeza etc... A personalidade de um daemon se relaciona a algum elemento natural ou vontade divina que o origina, sendo desprovido de visões morais de bem ou mal. Assim, uma mesma entidade pode ser boa ou má de acordo com as condições de relacionamento que estabelece com determinado objeto ou pessoa. Neste sentido deriva o termo eudaemon (o bom daemon), ao qual se refere Sócrates, originando o termo Eudaimonia ou fenômeno da felicidade. Para os gregos (e, conseqüentemente para Sócrates), ser feliz é viver sob a influencia de um bom daemon. Os daemons podem se relacionar também a elementos da natureza - fogo, agua, mar, céu, terra, florestas etc...; a lugares, cidades, estradas montanhas etc...; e a sentimentos humanos, como o Sono, o Amor, a Alegria, a Discórdia, o Medo etc... Assim, a palavra designava todos os espíritos de um modo geral. Cf. SPINELLI, Miguel. O Daimónion de Sócrates. *Revista Hypnos*, São Paulo, n. 16, 1º sem. de 2006. p. 32-61.

⁶²³ FICINO. *Three Books on Life*, III, 13, p.306.

⁶²⁴ FICINO. *Three Books on Life*, III, 17, p.328: Atque cum ipsae numerique species sint ideis ibi propriis designatae, nimirum vires inde proprias sortiuntur. (tradução do autor)

⁶²⁵ Cf. *infra*, cap. 4.3.

⁶²⁶ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 9, p.73.

⁶²⁷ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 5, p.42-43.

Nesse ponto, é importante notar que entre os princípios ou “colunas” da pintura, Holanda estabelece: a *Idea* ou invenção; a proporção ou a simetria; o decoro ou a decência⁶²⁸, demonstrando, mais uma vez, que a *Idea* assume uma importância primordial frente à imitação da natureza (que sequer é citada entre as “colunas” da pintura), além da importância do decoro, (que se relaciona com a teoria das expressões). Mais adiante, no primeiro de seus *Diálogos em Roma*, Francisco, escrevendo como o personagem de Michelangelo, critica as obras de arte flamengas devido à excessiva semelhança para com o natural, evidenciando, novamente, as inclinações neoplatônicas de Francisco⁶²⁹.

Como consequência, Michelangelo, elogiado como *quasi* um *priscus pictor* por se aproximar da *prisca animosidade* dos antigos, e, simultaneamente, como aquele que não se importa com as opiniões dos ignorantes, seguindo sobretudo sua *Idea* interior, foi o moderno a chegar mais longe em projetar com perfeição na matéria aquilo que concebeu em sua *Idea*⁶³⁰. É possível, assim, identificar um paralelo entre a conformidade da obra de arte com sua *Idea* e a capacidade da figura em transparecer os humores da alma, considerando que Michelangelo foi aquele que mais se aproximou da habilidade dos antigos e por seguir sua *Idea*.

Em síntese, a pintura antiga, para Holanda, é uma prática de origem divina, presenteada aos homens, cujo poder original é capaz de vivificar as imagens, assim como o próprio Criador animara todas as coisas vivas no universo. Os antigos, por estarem mais próximo da luz original da Criação, ainda eram portadores dessa potencialidade (embora permanecessem inferiores a Deus), tal como Francisco atesta ao citar o polêmico trecho do *Asclépio*. Essa capacidade explica-se segundo a metafísica neoplatônica, nomeadamente a relação entre os objetos físicos e suas *Ideas*, tal como exposta no próprio trecho hermético utilizado pelo artista lusitano, assim como nas obras de Plotino e Ficino – este último, responsável por traduzir e editar a versão dos textos herméticos consultada por Holanda. Essa união é sedimentada em Michelangelo, quem é exaltado por seguir sua *Idea* interior e por mais se aproximar da habilidade dos antigos, ao *quasi* inserir sopro vital em suas obras.

Adicionalmente, Francisco de Holanda relata no décimo quinto capítulo de seu tratado, que Deus teria criado o universo segundo as *Ideas* de sua mente⁶³¹. Francisco de Holanda atribui tamanha importância a esse processo, que recomenda que o artista aplique sobre a matéria, com a maior fidelidade possível, a imagem exata que elaborara em sua *Idea* (a qual reside, segundo

⁶²⁸ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 2, p.29.

⁶²⁹ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, II, 1, p.235-36.

⁶³⁰ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 14, p.92-94.

⁶³¹ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 15, p.96-97. Esse ponto é desenvolvido no tópico seguinte.

a metafísica neoplatônica, na Mente divina) e, caso a obra produzida não seja a mesma que criara com sua mente, deve destruí-la e inicia-la novamente, até que a obra manifesta seja igual à *Idea* suprassensível que o artista concebera⁶³².

Em Holanda, dessa maneira, ocorre uma correspondência entre a passagem hermética dos produtores de imagens animadas, a “prisca animosidade” ou “pintura animante” atribuídas, respectivamente, aos pintores antigos, a Michelangelo e ao próprio Deus⁶³³, possuindo uma mesma matriz neoplatônica. Essa ideia se relacionou, por sua vez, à fisionomia e à teoria das expressões da alma, abordada por Holanda no capítulo 19, habilidade essa na qual os antigos eram insuperáveis, citando uma anedota de Apeles como exemplo. Não é mero acaso, portanto, que Francisco exponha a teoria da animação no capítulo que constrói a identificação de Deus como pintor (cap. 1) referindo que Adão e Eva teriam sido criados por uma “pintura animante”; retome o mesmo tema por meio da citação hermética dos construtores de imagens que inseriam vida nas imagens dos deuses (cap. 12), os mesmos artífices que pintavam “à semelhança do Deus eterno” e, finalmente, utilize um termo derivado para se referir ao talento de Michelangelo, aquele que mais se aproximou dos antigos⁶³⁴.

A teoria das expressões assume um revestimento neoplatônico-hermético ao se vincular com o princípio de “animação da matéria”. Como resultado, a pintura assume uma capacidade próxima da magia, capaz de viabilizar a expressão da alma através da imagem, ao ponto em que as próprias figuras se tornem vivas e animadas. Mesmo que Holanda utilize esta noção como um artifício retórico, é improvável que, considerando suas inclinações neoplatônicas, se refira tão somente à verossimilitude e desconsidere as implicações esotéricas do discurso hermético, visto que o trecho do *Asclépio* era visto com suspeição pelos ortodoxos cristãos desde a Idade Média⁶³⁵. Todavia, em Holanda, esse princípio neoplatônico é exaurido de seu caráter mágico, sendo direcionado a uma fundamentação místico-filosófica da pintura. Essa justificação se assenta na posição divina que a *pintura antigua* e a própria Antiguidade ocupam: a primeira como prática divina que o próprio Deus legou aos homens e que os possibilita a unir-se novamente ao Criador; a segunda, como o arquétipo no qual primeiro floresceu e foi originada, manifestando-se plenamente nos antigos, os herdeiros do ofício divino⁶³⁶.

Considerando que Deus, o primeiro pintor, criou o universo segundo sua *Idea* e que os *prisci pictori*, estando mais próximos da criação – e, portanto, da própria divindade –, eram tão

⁶³² HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 12, p.81-2; 14, p.92-94.

⁶³³ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 1, p.24; 5, p.42-43.

⁶³⁴ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 1, p.24; 5, p.42-43; 12, p. 81-82.

⁶³⁵ Ver, por exemplo, *supra*, nota 576.

⁶³⁶ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 15, p.97.

habilidosos a ponto de serem capazes de infundir vida em suas figuras, logo, os pintores antigos, também se destacavam em seguir suas *Ideas* interiores, (exigência primordial entre os princípios da pintura definidos por Holanda). Como consequência, a fonte à qual tanto o artista moderno (o qual Holanda remete o exemplo de Michelangelo), quanto o artista antigo se voltam é a mesma *Idea* divina⁶³⁷, o ponto comum entre a teoria da *prisca pictura* e a *antiqua novitas*⁶³⁸, tal como identificadas por Sylvie Deswarte: a primeira, assentada na ideia de uma tradição artística arquetípica e de origem imemorial; a segunda, em um reservatório de novas formas, ao qual tanto os antigos quanto os modernos devem se voltar, permitindo alcançar a excelência e, em última escala, o próprio Criador. Assim, a *Idea* neoplatônica serve como ponto de concordia entre as abordagens sobre a Antiguidade elaboradas por Francisco de Holanda. Os desdobramentos desse conceito, dentro da tradição neoplatônica, serão discutidos a seguir.

4.2 A pintura como meio de contemplação

4.2.1 A imaginação e a *Idea*

Francisco de Holanda se insere em um momento em que os cânones renascentistas baseados na cientificidade e na orientação ao mundo exterior gradualmente passam a dar lugar à interiorização do processo criativo e uma valorização da imaginação como fonte da operação artística⁶³⁹. A *Idea* iria questionar, no decorrer do século XVI, as regras e leis às quais o século XV atribuiu um valor apriorístico e transcendentas ao sujeito e ao objeto. Como refere Panofsky:

O espírito do artista, ao qual se reconhecia o poder de transformar intuitivamente a realidade em *Idea* e de proceder livremente a uma síntese do dado objetivo, já não tinha a menor necessidade desses “reguladores”, válidos a priori ou empiricamente estabelecidos, que constituíam por exemplo as leis matemáticas, a aprovação da opinião pública e os testemunhos dos autores antigos⁶⁴⁰.

Ao contrário, o artista reivindicava o direito de acessar por si mesmo o “conhecimento perfeito do inteligível” que a *Idea* passará a caracterizar entre os séculos XVI e XVII. Todavia, enquanto Panofsky identifica o uso pleno dessa nova perspectiva somente no maneirismo

⁶³⁷ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 2, p. 29; 12, p.81-2; 15, p.95.

⁶³⁸ DESWARTE. *Prisca pictura e antiqua novitas*, p. 14-27.

⁶³⁹ Cf. supra, cap. 3.2.2.

⁶⁴⁰ PANOFSKY. *Idea*, p.68.

Tardio, a partir da *Idea del tempio della Pittura* (1590) de Lomazzo, aplicações do conceito às artes visuais já ocorriam na primeira metade de século na teoria poética e, sistematicamente, na obra de Francisco de Holanda, fruto da difusão da literatura neoplatônica para outros campos do saber humano no decorrer do século⁶⁴¹.

Em *Da Pintura Antigua*, a *Idea* assume uma importância central na teoria da arte de Francisco de Holanda permeando, direta ou indiretamente, grande parte do tratado e se relacionando com a potencialidade imaginativa do artista. Para Francisco de Holanda, a *Idea* na pintura, é uma *imagem* que o entendimento do pintor enxerga com os olhos interiores em “grandissimo silencio e segredo”, imaginando e escolhendo a mais rara e excelente que sua imaginação e prudência puderem alcançar, “como um exemplo sonhado, ou visto em o ceo ou em outra parte”. É a verdadeira imagem, a essência daquilo a ser representado pelas mãos do pintor no mundo físico⁶⁴². Cita, no mesmo capítulo, um trecho da edição de Basiléia (1532) do *De Doctrina Platonis Liber*, atribuída a um certo Alcinous, filósofo médio-platônico ativo no século II d.C., traduzida por Ficino:

E das ideas diz Alcinous, filosofo da doutrina de Platão: *a idea é, para Deus, seu próprio intelecto; para o mundo sensível, seu modelo; e para si mesma, sua própria essência: assim, tudo o que participa da inteligência, deve se referir a alguma outra coisa, a um modelo original a partir do qual se forma, assim como minha imagem se forma a partir de mim. E mesmo que o original não se manifeste completamente através de seu agente externo, de todo modo, cada artífice possui em si mesmo os exemplares originais de todas as obras de arte (artificiorum) e aplica as formas destes exemplares na matéria. Assim, a idea é definida como o modelo eterno das coisas que existem de acordo com a natureza*⁶⁴³.

Praticamente ignorado na Antiguidade Tardia, (embora possa ter sido usado principalmente de acordo com o propósito com o qual fora escrito), o *Didaskalikos* ou *Manual do platonismo*, escrito por Alcinous, aparece inicialmente na livraria do bispo ortodoxo Aretas de Cesaréia (860-935) no século X d.C.. Sua popularidade no Renascimento é atestada pela numerosa quantidade de manuscritos e edições entre os séculos XIV e XVI, sendo inicialmente traduzida e anexada junto da obra selecionada de Lúcio Apuleio (ca.125-ca.170 d.C.), publicada

⁶⁴¹ PANOFKY, *Idea*, p.94 s.; HUTSON. *Early Modern Art Theory*, p. 110 s.; DESWARTE. *Ideias e imagens*, p.131 s.

⁶⁴² HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 15, p.96.

⁶⁴³ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 15, p.97; FICINO, Marsilio (Ed.). *Alcinoi philosophi Platonici De doctrina Platonis liber; Speusippi Platonis discipuli liber de Platonis de platonis definitionibus; Xenocratis philosophi platonici liber de morte: Totius divinae Platonis philosophiae brevissimum iuta ac pulcherrimum compendium*. Basileae: Per Mich. isingrinium, 1532, De ideis, et causa efficiente, IX, p. 31-32: est autem idea ad Deum quidem intellectio Dei, ad Mundum vero sensibilem exemplar, ad se ipsam essentia: quid quid enim intelligentia sit, ad aliquid referre necesse est, quod quidem operis exemplar erit quem admodum si aliquid ab aliquo fiat, ut a me mei ipsius imago. Et si exemplar haud omnino sita ab agente seorsum, ut quisque artifex in se ipso artificiorum exempla concipiens, horum deinde formas in materiam explicat. Definiunt, autem ideam exemplar aeternum eorum quae secundum naturam fiunt. (tradução do autor).

em 1469 em Roma, fazendo de Alcinous o primeiro autor grego a ter uma edição impressa, ainda que traduzida para o latim por Pietro Balbi⁶⁴⁴ (1399-1479) na década de 1460. Posteriormente, em 1532, o texto seria impresso novamente, desta vez segundo a tradução ficiniana⁶⁴⁵.

O exemplo do artífice presente no texto de Alcinous remete diretamente ao demiurgo platônico descrito no *Timeu* e se reflete na associação do *Deus pictor* de Holanda. Segundo Holanda, “os filósofos” (platônicos) revelam que ao criar as formas de todas as coisas, Deus concebeu-as primeiro em sua mente, onde residiam suas imagens e *Ideas*, criando todas as coisas de acordo com estes arquétipos, fazendo-as tão perfeitas como quando as concebeu. Assim, Holanda concebe as *Ideas* como modelos engendrados pela mente divina, dos quais toda a criação deriva e é feita como uma imagem. Cabe aos pintores, mais do que outros estudiosos, imitarem Deus, o divino mestre e fazer da mesma forma os exemplos e *Ideas* no entendimento daquilo que se deseja criar, “assi que a idea é a mais altíssima cousa na pintura que se pode imaginar nos entendimentos”⁶⁴⁶.

É preciso observar, contudo, a controvérsia presente na obra do próprio Platão acerca da possibilidade de o artista atingir a *Idea*. No *Timeu*, diálogo platônico que inspirou diretamente a associação entre Deus e o pintor feita por Holanda, Platão encara o demiurgo ou criador como um artífice, ao qual o homem deve se esforçar por se assemelhar (tal como afirma no *Teeteto*). O demiurgo é o responsável por criar o mundo à imagem do arquétipo, uma *Idea* inteligível de cosmos⁶⁴⁷. Na *República*, o filósofo considera o pintor e o poeta como imitadores da natureza - o reino das ilusões - portanto, trapaceiros que afastam as pessoas de contemplar a verdade das *Ideas* inteligíveis⁶⁴⁸. Contudo, em um trecho anterior da mesma obra, Platão reconhece a existência de pintores que transcendem as impressões sensíveis e aspiram a

⁶⁴⁴ Humanista italiano do círculo do Cardeal Bessarion, tendo mantido contato também com Nicolau de Cusa, ao qual serviu com seu conhecimento em grego. Balbi foi o tradutor mais prolífico de textos gregos em Roma, tendo contribuído, entre outras coisas, por apontar o caráter apócrifo da obra de Pseudo-Dionísio, o Areopagita.

⁶⁴⁵ Parte da historiografia considera que a obra atribuída a Alcinous é, na verdade, de um filósofo platônico chamado Albinus, tese rebatida por John Dillon, cf: DILLON, John. Preface. In: ALCINOUS. *The handbook of Platonism*. Translated with an Introduction and Commentary by John Dillon. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. v-vi; Introduction. In: ALCINOUS. *The handbook of Platonism*. Translated with an Introduction and Commentary by John Dillon. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. ix-xli.

⁶⁴⁶ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 15, p.96-97; PLATÃO, *Timeu e Crítias*, 28b10-13, p.94; 30a, p.97; 31a, p.99; 39e-40a, p.114.

⁶⁴⁷ PLATÃO, *Timeu e Crítias*, 28b10-13, p.94; 29a8-10, p.96; 29b2-3, p.96; 31a, p.99; HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 1, p.22-25; PLATÃO. *Teeteto*. Tradução de Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, 176 a-c, p. 250-251. Sobre a questão da semelhança, cf infra, cap. 4.4.

⁶⁴⁸ PLATÃO. *A República*, X, 598a-d, p. 454-56; 605a-c, p. 469.

verdadeira beleza e virtude. Pela combinação de pigmentos, são capazes de representar aquilo que é divino e semelhante aos deuses⁶⁴⁹.

Todavia, o filósofo ateniense não abordaria com profundidade a relação entre a *Idea* e a criação artística. O tema seria retomado, em termos neoplatônicos, somente a partir de Cícero. A *Forma* ou *Idea* existente no espírito do artista, contemplada por ele ao produzir sua obra, é uma formação híbrida entre a forma interna aristotélica (uma expressão interiorizada de algum elemento externo), com a característica de ser uma representação imanente à consciência⁶⁵⁰. Há uma união entre a forma aristotélica e a *Idea* platônica, de modo que a forma adquire um valor transcendente e interiorizado. Todavia, o passo fundamental ocorreria com Plotino. Partindo da hierarquia ontológica neoplatônica⁶⁵¹, o filósofo alexandrino conceberia o processo criativo do artífice em termos semelhantes ao adotado por Francisco de Holanda. Cita o exemplo de Fídias, cuja estátua de Zeus teria sido feita sem qualquer referência a modelos do mundo sensível, mas sim segundo a *Idea* do artista de como a forma de Zeus seria caso se tornasse visível. A imaginação, nesse sentido, surge como um intermediário ou veículo entre o Princípio Intelectual, sede das *Ideas* abstratas, e a matéria, agindo como um transmissor das *Formas* inteligíveis na esfera da Natureza, a parte inferior da Alma do Todo, que detem a função de projetar essas imagens na matéria⁶⁵².

A mesma postura é adotada por Holanda ao abordar a relação entre *Idea*, imaginação e a obra de arte. A *Idea*, invenção ou eleição⁶⁵³ seria o primeiro e mais importante preceito da pintura, “a qual ha de star em pensamento. E sendo a mais nobre parte da pintura, não se ve de fora, nem se faz com a mão, mas sómente com a grande fantasia e a imaginação”⁶⁵⁴. A fantasia e a imaginação são qualidades que viabilizam a materialização da *Idea* na obra de arte. Quando o pintor desejar dar inicio a alguma obra, deverá formar uma *Idea* em sua imaginação - que assume uma posição como veículo ou *medium* -, acomodando em sua fantasia “[...] com grande cuidado e advertencia a fermosura, e modo, o stado e descuido, ou a pronteza que quer que tenha aquela feçura ou hystoria que determina fazer”⁶⁵⁵. Após ter longamente imaginado e

⁶⁴⁹ PLATÃO. *A República*, VI, 501 B, p.295. Ver também supra, cap. 3.1.2.

⁶⁵⁰ CICERO. *Orator ad M. Brutum*, p. 2-3. Para a passagem de Cícero, cf. supra, cap.3.1.2.

⁶⁵¹ Cf. supra, cap. 2.1.1.

⁶⁵² PLOTINUS, *The six Enneads*, IV, 4, 13, p.164-165; V, 8, p.240.

⁶⁵³ Nessa passagem fica evidente a transformação do conceito de eleição: em detrimento da escolha das melhores partes da natureza, Holanda defende a escolha dos melhores exemplares engendrados na mente do artífice, um processo completamente subjetivo. A teoria da escolha eletiva, oriunda da Antiguidade, adquire uma natureza espiritualizada. Cf. PANOFISKY, *Idea*, p.64.

⁶⁵⁴ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 14, p. 90.

⁶⁵⁵ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 14, p. 90-91.

refletido, escolhendo o melhor modelo de sua mente e tendo trabalho inteiramente com o espírito,

sem ter posto outra alguma mão na obra, pode-lhe parecer que tem já feito a maior parte d'ella. E pode já star contente e quasi descansado pois tem assegurado aquillo que desejava e tinha por incerto, e o tem como um alvo a que endereçar sempre a mão goardado no mais secreto e encerrado lugar que temos⁶⁵⁶.

Outra menção a esta relação ocorre no segundo capítulo do primeiro livro, “Que cousa he pintura”, no qual declara, entre as características da pintura: “É imaginação grande que nos põe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da *Idea*, mostrando o que se inda não viu, nem foi por ventura, o qual é mais”⁶⁵⁷. Essas passagens revelam a articulação entre a *Idea* e a imaginação segundo principios neoplatônicos. Para Panofsky, a *Idea* e a imaginação seriam termos intercambiáveis na literatura artística do século XVI⁶⁵⁸, todavia, a obra de Francisco de Holanda demonstra que, apesar de afins, ambos os conceitos se distinguem. A imaginação é responsável por transportar aquilo que estava na *Idea* na manifestação visível, e não a própria *Idea*, que ocupa uma posição mais abstrata e “oculta” em relação à capacidade imaginativa. A *Idea* é a sede secreta da forma que se torna visível por intermédio da imaginação e da fantasia, faculdades intermediárias no processo criativo.

Desta maneira, para Holanda, o processo artístico é concebido inteiramente na subjetividade do artista, fruto de uma articulação entre a *Idea* e a imaginação ou fantasia, sendo então projetada na matéria: as faculdades pertinentes à imaginação possuem uma função intermediária do conhecimento, do mesmo modo que a imagem media o objeto e o conceito⁶⁵⁹. Assim, é possível constatar que ao conceber a fantasia ou imaginação como veículos de transmissão das *Ideas*, Holanda formula uma teoria artística de fundamento decisivamente neoplatônico. Marsílio Ficino, tomando como base as especulações de Plotino, desenvolveria essas questões em uma hierarquia formada por quatro graus, através dos quais a alma racional se elevaria do corpo ao espírito: sensação, imaginação, fantasia e entendimento.

Ficino utiliza o exemplo de Sócrates e Platão. Primeiramente, Sócrates enxerga Platão com os olhos através da sensação; a seguir, pela imaginação, Sócrates concebe a figura de Platão, que encontra-se ausente, com suas cores, formas, voz e tudo o que é percebido pelos cinco sentidos. Esta imaginação se eleva acima da matéria por não depender da presença física do objeto imaginado e, mesmo assim, ser capaz de imaginar os cinco sentidos. Mas não é inteiramente pura por ainda se basear naquilo que é originado dos sentidos e da matéria. “A

⁶⁵⁶ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 14, p. 91-92.

⁶⁵⁷ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 2, p. 27.

⁶⁵⁸ PANOFSKY. *Idea*, p.62.

⁶⁵⁹ KLEIN. *A forma e o inteligível*, p. 62.

sensação se relaciona aos corpos ao passo que a imaginação se volta às imagens destes corpos percebidas pelos sentidos.”⁶⁶⁰

A fantasia, por outro lado, se diferencia da imaginação quando é capaz de inserir na imagem mental, qualidades relativas ao caráter daquilo que é pensado. No caso de Sócrates, além das características físicas de Platão, as qualidades psicológicas deste também são visualizadas, como a identificação de bondade, amizade ou beleza. Todavia, a fantasia ainda é incapaz de conhecer verdadeiramente uma substância. A imaginação vê somente a superfície e a representação exterior de algo, enquanto a fantasia consegue captar parte da essência de uma substância, pois consegue também imaginar aspectos incorpóreos, independentes dos cinco sentidos. Contudo, o intelecto ou entendimento é o único capaz de conceber os princípios racionais comuns a todas as coisas, visto que se inclina à natureza comum e aos princípios inteligíveis ou *Ideas* que habitam o Intelecto divino do mundo angélico, dos quais as intenções individuais provém⁶⁶¹. É importante notar, nesse ponto, que assim como Ficino, Holanda considera a *Idea* como obra do “entendimento e do sprito”, colocando-a, desse modo, acima das faculdades da fantasia e da imaginação, em acordo com os princípios expostos por Ficino⁶⁶².

Todavia, Holanda reitera que o acesso às *Ideas* deve ser potencializado pela mortificação dos sentidos: após posicionar a *Idea* na fantasia, o pintor deve transmiti-la no desenho “e se ser pudesse pôr-se com o stylo na mão e faze-la com os olhos tapados, melhor seria, por não perder aquele divino furor e imagem que na fantasia leva”⁶⁶³. Importa chamar atenção, nesse trecho, para duas concepções neoplatônicas que se relacionam: a limitação do sentido da visão e o conceito de furor divino.

A limitação da visão corpórea é figurada na alegoria da *Umbra Picturae*, presente no manuscrito da tradução castelhana de *Da Pintura Antigua* feita por Manuel Denis em 1563 (Fig. 7). Segundo Deswarte, o desenho possui diversos níveis de interpretação, assim como as imagens dos primeiros dias da Criação do álbum *De Aetatibus Mundi Imagines* (Figs. 9 a 16)⁶⁶⁴. Num primeiro nível, a figura alegórica da pintura cobre seus olhos com um exemplar do tratado, protegendo-os dos raios da crítica. Porém, a inscrição latina demonstra um sentido mais profundo e simbólico. Segundo a autora, a palavra “umbra” (sombra) remeteria ao trecho da alegoria da caverna platônica presente na *República*. “A figura alegórica da Pintura é uma

⁶⁶⁰ FICINO. *Platonic Theology*, v. 2, VIII.1.1-2, p.252: Sensus quidem circa corpora, imaginatio circa imagines corporum per sensos acceptas sive conceptas sese volutat.

⁶⁶¹ FICINO. *Platonic Theology*, v. 2, VIII.1.3, p.254; VIII.1.8, p.270.

⁶⁶² HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 15, p.97.

⁶⁶³ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 14, p. 93.

⁶⁶⁴ O álbum será analisado detalhadamente adiante, cap. 4.2.2.

sombra ‘terrestre’ do reino das *Ideas* como todas as coisas do Universo”⁶⁶⁵. O conceito de sombra seria também encontrada no prólogo de *Da Pintura Antigua*, no qual Holanda afirma ser possível achar em seu tratado “alguma sombra de excelente pintura”⁶⁶⁶.

Todavia, além da passagem platônica, alia-se ao possível repertório teórico de Holanda, uma passagem da primeira *Enéada* de Plotino. Frente às formas graciosas apresentadas nos corpos, Plotino aconselha o não apego a essas, visto que são meras cópias, vestígios e sombras daquilo que se deve buscar, do qual essas formas são apenas expressões. Melhor seria, desta maneira, que se fechasse os olhos para contemplar diretamente com os olhos da mente as formas inteligíveis, as essências das quais emanam as formas do mundo físico⁶⁶⁷.

Figura 7 - *UMBRA PICTURAE*. Manuscrito da tradução castelhana de Manuel Denis de *Da Pintura Antigua*, Fl. 4r. Archivo dela Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Fonte: DESWARTE. *Ideias e imagens*, p. 141.

⁶⁶⁵ DESWARTE. *Ideias e imagens*, p. 141; PLATÃO. *A República*, 516a e s., p. 317 s.

⁶⁶⁶ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, prólogo, p.14.

⁶⁶⁷ PLOTINUS, *The six Enneads*, I, 6, 9, p.25.

Nessa passagem, o filósofo alexandrino relaciona o ato de fechar os olhos com a ideia de que as formas terrenas são sombras das formas inteligíveis, as formas verdadeiras das quais toda a existência terrena provém, as quais devem ser contempladas com os olhos espirituais. Assim, essa passagem relaciona-se tanto com o conselho do próprio Holanda sobre a contemplação da *Idea*, quanto com a imagem da pintura (Fig. 7) na edição castelhana de *Da Pintura Antigua*, que tamparia os olhos corporais para melhor ver com os olhos espirituais as *Ideas* que habitam a mente divina.

A *umbra picturae*, para Holanda, seria a sombra da *Idea* de pintura divina (vista como sinônimo do próprio processo intelectual) na matéria, que o artista utiliza como ponto de partida para atingir a essência inteligível da pintura. Deste modo, fechando os olhos para os vestígios terrenos da *Idea*, Holanda empreenderia a contemplação direta de sua forma verdadeira na Mente divina. Para Plotino, uma vez despertada, esta visão possibilitaria um “absoluto esplendor”⁶⁶⁸. A atribuição das formas materiais como sombras também é um princípio exposto no décimo primeiro livro da *Theologia Platonica* de Marsílio Ficino, no qual o filósofo descreve as formas de acordo com a hierarquia ontológica neoplatônica. No supremo Bem (ou Deus), as *Ideas* são distintas entre si apenas em termos relativos; no inteligível elas se diferenciam em termos formais e nas mentes subsequentes na hierarquia cósmica, separadas ou não do corpo, estas formas são processadas diferentemente em cada esfera; na natureza, tornam-se as mais baixas sementes de formas; e na matéria, tornam-se sombras⁶⁶⁹. Em outro trecho, no décimo quarto livro, explica a razão de a visão exterior poder agir como um empecilho na contemplação espiritual:

Por que não percebemos tão maravilhoso espetáculo de nossa divina mente? Talvez, pelo uso habitual e continuo da visão, perdemos o costume de admirar e perceber, ou porque as forças médias da alma, como a razão e a imaginação (*phantasia*), quando estão voltadas aos assuntos cotidianos, não percebem claramente as obras da mente, assim como quando os olhos miram em direção a algum objeto, enquanto a imaginação se ocupa com outros, de modo que embora os olhos vejam, não reconhecem. Mas quando as forças médias da alma se aquietam, as faíscas da especulação intelectual fluem sobre elas assim como um reflexo sobre um espelho.⁶⁷⁰

Focalizando a atenção não nos olhos terrenos, mas nos olhos da mente, é possível comungar com o divino. Nesse ponto, o furor divino, assume uma importância fundamental

⁶⁶⁸ PLOTINUS, *The six Enneads*, I, 6, 9, p.25.

⁶⁶⁹ FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, XI, 4, 6, p.250.

⁶⁷⁰ FICINO, *Platonic Theology*, v.4, XII.4.6, p.50-52. “Verum cur non animadvertimus tam mirabile nostrae illius divinae mentis spectaculum? Forsitan quia propter continuam spectandi consuetudinem admirari et animadvertere desuevimus, aut quia mediae vires animae, ratio videlicet et phantasia, cum sint ut plurimum ad negotia vitae procliviores, mentis illius opera non clare persentiunt, sicut quando oculus praesens aliquid aspicit, phantasia tamen in aliis occupata quod oculos videat non agnoscit. Sed quando mediae vires agunt otium, defluunt in eas intellectualis speculationis illius scintillae velut in speculum.” (tradução do autor).

para Francisco de Holanda. O conceito platônico é inicialmente exposto no *Fedro* como o delírio ou possessão do amante das coisas belas, o desejo de comungar com a beleza inteligível refletida na beleza terrena⁶⁷¹. Esse conceito é retomado posteriormente por Marsilio Ficino em seu *Commentarium in Convivium Platonis*.

Tomando como base o *Fedro* platônico, Ficino descreve quatro furores como responsáveis pela ascensão da alma, que equivalem, por sua vez, aos quatro graus da emanção a partir de Deus: o furor poético, o dos mistérios, o divinatório e o amoroso. O furor poético é despertado pelos tons musicais, que despertam as partes adormecidas com a suavidade harmônica e concordância de seus sons, elimina a discórdia e abranda o espírito. O furor misterioso de Baco ocorre por meio de sacrifícios, purificações e todo o restante do culto divino, dirigindo a atenção do indivíduo para a mente, na qual Deus é venerado. O terceiro furor, regido por Apolo, reduz a mente à própria essência, a parte superior da alma.

Quando a alma se eleva para além da mente, rumo à unidade, torna-se possível antever as coisas futuras. Após recuperar sua própria essência no furor divinatório, cabe à alma apenas unir-se a Deus, fato que se cumpre na Vênus celeste, pelo furor do amor, ou seja, pelo desejo de atingir a beleza divina e pelo entusiasmo do Bem. De todos os furores, este é o mais poderoso por dois motivos: por todos terem necessidade dele e por ser o fim e objetivo de todos os demais. O furor amoroso é referenciado, em seguida, no final do quarto livro do *Cortegiano* de Baldassare Castiglione, obra que Francisco de Holanda consultara para seus *Diálogos em Roma*⁶⁷².

Para Francisco de Holanda, o furor divino é atingido pelo processo de contemplação da *Idea*, coexistente na mente do Criador e na do artista, o *deus in terris*. Ao fechar os olhos e contemplar em seu espírito a essência daquilo que deseja representar, o pintor atinge o furor divino que o habilita, em última instância, a unir-se à divindade por meio do contato com a *Idea*, “porque como é obra do entendimento e do espírito convém-lhe que seja muito conforme a si mesma, e como isto tiver, ir-se ha alevantando cada vez mais e fazendo-se sprito e ir-se-ha mizclar com a fonte e exemplar das primeiras ideas, que he Deos”⁶⁷³. Nesse processo de ascensão espiritual, resultante da contemplação da *Idea* e sua respectiva aplicação na forma de obra pictórica, a concepção neoplatônica de imagem elaborada por Pseudo-Dionísio, o Areopagita, uma das fontes do tratado de Holanda, assume uma importância elementar para se compreender a teoria artística holandiana.

⁶⁷¹ PLATÃO. *Diálogos*, v.5, XXX.249d, p.60

⁶⁷²FICINO. *De Amore*, VII, 115, p.222-25; CASTIGLIONE. *O Cortesão*, IV, 70-71, p.335-7.

⁶⁷³ HOLANDA. *Da Pintura Antigua*, I, 15, p. 97.

4.2.2 A concepção neoplatônica de imagem

A posição intermediária que os pensadores neoplatônicos atribuíram à qualidade imaginativa – e conseqüentemente, à imagem – possui implicações no contato do ser humano com o divino. Nas palavras de Robert Klein, “Deus desce pela revelação, e o espírito, pela imaginação e por seu instrumento, os sentidos; inversamente, o corpóreo é espiritualizado pela sensação (*corpus sensu ascendit*), e a imaginação prepara o intelecto para a contemplação que o conduz a Deus”⁶⁷⁴. Esse processo se relaciona com o aspecto simbólico da imagem, enquanto reflexo ou expressão de uma *Idea*. Em um célebre estudo, primeiramente publicado na forma de artigo e, posteriormente, ampliado na forma de livro, Ernst H. Gombrich aborda a problemática da imagem como símbolo e suas relações com as tradições filosófico-religiosas.

O autor identifica duas tradições de simbolismo imagético: uma aristotélica ou didática e outra neoplatônica ou mística. A primeira encara a imagem segundo a teoria da metáfora e objetiva estabelecer um método de definição visual, relacionando-se com a mitologia e a literatura: “As musas são as filhas da Memória e a pintura e as artes são chamadas de Artes Irmãs”⁶⁷⁵. Esse modo de conceber as imagens é caracterizado pela afinidade entre um determinado conceito e a visualização artística, que o personifica ou encarna. A esse modo de pensamento os atributos que identificavam os deuses antigos se vinculam⁶⁷⁶.

Essa tradição seria transmitida para a Idade Média e adaptada ao dogma cristão, aparecendo, a título de exemplo, na *Consolação da Filosofia* de Boécio (ca. 480-524/5), quem personificaria a Filosofia em uma visão, que alertaria o autor do “monstro” da Fortuna. Todavia, a imagética medieval não se limitou à utilização de símbolos distintivos de determinada ideia ou conceito, empregando, predominantemente, a palavra em conjunto ou mesmo como substituto às imagens. “O diagrama inscrito e a figura rotulada eram consideradas mais efetivas que a manifestação puramente visual de uma ideia”, situação que mudaria somente no século XIV⁶⁷⁷.

⁶⁷⁴ KLEIN. *A forma e o inteligível*, p. 64.

⁶⁷⁵ GOMBRICH. *Symbolic Images*, p.130: The muses are the daughters of Memory and painting and poetry are called the Sister Arts. (tradução do autor).

⁶⁷⁶ GOMBRICH. *Symbolic Images*, p.130-32.

⁶⁷⁷ GOMBRICH. *Symbolic Images*, p.134-35: The inscribe diagram and the labeled figure were considered more effective than the purely visual embodiment of an idea. (tradução do autor)

Segundo essa visão, a imagem torna-se uma forma de escrita, diferenciando-se desta ao passo que atinge um espectro maior de pessoas, por ser mais acessível aos letrados. É nesse plano de fundo teórico que reside a famosa citação de São Gregório Magno, para o qual a “pintura é aplicada nas igrejas para que aqueles que não conhecem as letras, ao menos vendo-as, possam ler aquilo que nos livros não podem”⁶⁷⁸. Assim, para o Papa Gregório, a pintura que decora as igrejas tem a função de ilustrar as histórias bíblicas para aqueles que não sabem ler. Todavia, a validade da pintura se resume a reproduzir a doutrina cristã das Escrituras, servindo apenas como representação dos textos divinos. A imagem permanece sujeita à palavra. Para Gombrich, essa concepção continua influente até o Renascimento, percorrendo obras como a *Iconologia* de Cesare Ripa (ca. 1560-1622), sedimentadas no didatismo medieval sintetizado nas afirmações de Gregório⁶⁷⁹. É emblemático, a esse respeito, que a obra de Ripa tenha sido publicada inicialmente em 1593 em Roma e 1602 em Milão sem ilustrações⁶⁸⁰, evidenciando o predomínio da palavra – e por extensão, do conceito – sobre a imagem como uma postura representativa dessa tradição.

No sexto capítulo do primeiro livro de *Da Pintura Antigua*, Francisco de Holanda demonstra familiaridade com essa tradição, revelando de que modo a “Santa Madre Igreja” preserva as imagens sagradas:

E teve por bem a sancta madre igreja que tevessemos as historias pintadas e sculpidas do testamento velho e do testamento novo, e todas as outras memorias sanctas para nossa contemplação, e doutrina; e não somente teve por cousa mui santa pintarem-se as cousas sanctas; mas as mesmas fabulas e transformações dos gentios poetas consistiu que podessem pintar e nos mármoreos sculpir, tudo para nosso insino e para o exemplo e declaração da verdadeira sabedoria da fé⁶⁸¹.

Em seguida, cita o decreto de Graciano *Sobre a não violação das imagens (De imaginibus non violandis)*, segundo o qual:

Suscitado com zelo impensado, fora trazido até nós que as imagens dos santos, sob o pretexto de que não devessem ser adoradas, terias as destruído, e de fato, reforçamos totalmente que adora-las deve ser proibido, mas repreendemos a destruição. Diga, irmão, qual sacerdote foi responsável por essa ação e, quando ouviste sobre ela, o que fizeste? Uma coisa é adorar a pintura, outra é aprender aquilo que é pra ser adorado através da história da pintura. Pois o que a Escritura é para os letrados, assim é (oferecida aos idiotas) a pintura para aqueles que veem, pois nela os ignorantes enxergam as coisas que devem ser seguidas; nela leem aqueles que não conhecem as

⁶⁷⁸ GREGORII PAPAE I, Sancti. *Opera omnia*: Ad manuscriptos codices romanos, gallicanos, anglicanos emendata, aucta, et illustrata notis. Accurante J.-P. Migne. Parisiis: Apud Garnier Fratres, editores et J.-P. Migne, successores, 1896, v. 77, Epistolarum libri quatuordecim, IX, 2, 7, col. 991; 105, col. 1027 (*Patrologiae cursus completus*): pictura in ecclesiis adhibetur ut hi qui litteras nesciunt saltem in parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valente. (tradução do autor).

⁶⁷⁹ GOMBRICH. *Symbolic Images*, p.139-45.

⁶⁸⁰ Somente a partir da terceira edição, publicada em 1603 em Roma, a *Iconologia* passaria a ser ilustrada.

⁶⁸¹ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 6, p.46.

letras. De onde especialmente se constata que a pintura é, para os povos, uma substituta da leitura⁶⁸².

Assim, para Holanda, a pintura é “viva scriptura e doutrina dos indoutos”, mas também serve aos contemplativos e letrados⁶⁸³, função que se vincula à segunda tradição identificada por Gombrich, de fundamento neoplatônico ou místico. Segundo essa perspectiva, a imagem é vista como um objeto de contemplação, uma expressão através da qual o contemplante pode acessar as camadas mais sutis da realidade e, em última instância, elevar sua mente até a divindade. A imagem assume uma importância superior à palavra, expressão da razão discursiva, visto que esta não pode atingir o nível das *Ideas*, o reino da emanção pura do espírito, ao qual aspiram o poeta, o artista e o profeta⁶⁸⁴.

Essa noção foi inicialmente formulada por Plotino, para quem a imagem seria um objeto de contemplação, uma expressão de uma *Idea* - a existência verdadeira de tudo o que existe no mundo sensível, o qual é apenas uma imagem imperfeita do mundo inteligível. As imagens e formas percebidas pelos sentidos são belas de acordo com o grau de semelhança que guardam com suas *Ideas* ou essências, que residem no *Nous*, o intelecto divino. Através das imagens materiais destas *Formas* sutis, o contemplante pode acessar as camadas mais elevadas do plano divino, provocando a comunhão de sua alma com a divindade⁶⁸⁵.

Nesse sentido, o filósofo alexandrino colocaria a imagem como superior à palavra pela sua capacidade de síntese. Em um trecho de sua quinta *Enéada*, afirma que o próprio Deus criaria por meio de imagens e os sábios egípcios teriam visto a verdade desta concepção ao abandonarem as formas escritas e as palavras pelas representações imagéticas, gravando separadamente cada imagem relacionada a cada item nas inscrições sagradas nos templos, replicando o método de criação do Absoluto. Dessa maneira, o artista seria capaz de contemplar a sabedoria que reside dentro de si mesmo. Esta sabedoria não é aquela dos teoremas, mas da totalidade, e não parte dos detalhes para ver a unidade, mas da totalidade para os detalhes⁶⁸⁶. Deus e o artista se tornam

⁶⁸² RICHTER, Aemilius Ludovicus Richter (Ed.). *Corpus Juris Canonici*. Lipsiae: Sumtibus Bernh. Tauchnitz Jun. 1839, pars I, De imaginibus sanctorum non violandis, CXXVII, XII, col. 1187: Perlatum ad nos fuerat quod inconsiderato zelo succe[n]sus sanctorum imagines sub hac quasi excusatione, ne adorari debuissent, confregeris, et quidem eas adorari vetuisse omnino laudamos, fregisse vero reprehendimus. Dic frater a quo factum esse sacerdote aliquando auditum est quod fecisti. Aliud est enim picturam adorare, aliud per picturae historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc est (ediotis praestet) pictura cernentibus quia in ipsa ignorantes vidente quid sequi debeant; in ipsa legunt qui literas nesciunt. Unde et praecipue gentibus pro lectione pictura est (tradução do autor).

⁶⁸³ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 6, p.47.

⁶⁸⁴ GOMBRICH. *Symbolic Images*, p.147.

⁶⁸⁵ PLOTINUS. *The six Enneads*, I, 6, 2 p.22; 9, p.25.

⁶⁸⁶ PLOTINUS, *The six Enneads*, V, 8, 5-6, p.242.

semelhantes pela criação de imagens, as quais ocupam uma posição superior à da razão discursiva na hierarquia ontológica neoplatônica.

As próprias hipóstases do sistema neoplatônico comportam-se como uma sequência de reflexos e imagens emergindo do Uno, encarando a beleza terrena como uma expressão mais pura das *Formas* inteligíveis, a qual é capaz de encaminhar a mente do fruidor para a contemplação do Belo essencial⁶⁸⁷. Plotino parte dessa noção para explicar a passagem sobre as imagens animadas descrita no *Asclépio*, declarando que os seres divinos foram atraídos para as figuras devido à semelhança que essas guardavam com suas *Ideas*, transformando estas imagens em receptáculos adequados para receber uma parcela do conteúdo das almas, representando-as e agindo como um espelho, captando os arquétipos desses deuses.

Tal processo ocorreria naturalmente, pois faz parte da natureza do Todo projetar suas *Ideas* e Princípios Racionais em todas as suas partes, de modo que cada elemento do cosmo se torne uma imagem de todas as essências em seu correspondente plano ontológico, fazendo do universo um grande sistema de correspondências entre todos os níveis: o inferior é uma imagem ou reflexo imperfeito do superior, mas pode, contudo, servir como estímulo e guia para acessar sua versão inteligível⁶⁸⁸.

Assim, a imagem (e, por extensão, a capacidade imaginativa) age como o mediador entre o mundo sensível e o mundo divino, e o meio pelo qual o primeiro vem a ser (visto que é resultante de uma série de reflexos a partir da primeira essência) e o segundo é acessado⁶⁸⁹. É pela intuição intelectual e pelos “olhos da mente” - e não pela razão discursiva - que as ideias no mundo supraceleste podem ser alcançadas. Enquanto as palavras possuem seu conteúdo compartimentado, impossibilitando a apreensão imediata das *Ideas* divinas, as imagens são sínteses de toda manifestação do conhecimento e sabedoria, as quais possibilitam a apreensão imediata e integral dos influxos divinos⁶⁹⁰.

Construídas segundo uma grande cadeia de seres que ligam o Uno inefável ao mundo sensível, as hipóstases foram absorvidas com facilidade por neoplatônicos cristãos como Santo Agostinho, quem adaptaria esses conceitos, alojando as *Ideas* platônicas na mente de Deus. O simbolismo, por sua vez, passou a ser visto como uma forma de revelação que Deus, em sua misericórdia, teria criado para fazer as *Ideas* em sua mente compreensíveis aos homens. Embora

⁶⁸⁷ PLOTINUS. *The six Enneads*, I.6.2 p.22; I.6.9, p.25; V, 1, 7, p.211; V, 8, p.245-47. Sobre o impacto dessas ideias nas especulações estéticas do século XVI, cf. supra, 3.2.2.

⁶⁸⁸ PLOTINUS, *The six Enneads*, IV. 3.11 p.148.

⁶⁸⁹ PLOTINUS. *The six Enneads*, IV, 4, 13, p.164-165; V, 8, p.245-6.

⁶⁹⁰ PLOTINUS. *The six Enneads*. Tradução de Stephen Mackenna e B. S. Page. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1977, V.8, p.242.(Great books of the Western world,17).

seja um reflexo imperfeito de uma existência mais elevada, o símbolo é capaz de direcionar o contemplante para a realidade suprassensível da qual é sombra⁶⁹¹.

Estes princípios neoplatônicos da Antiguidade Tardia penetraram profundamente na teologia cristã medieval por intermédio das obras de Pseudo-Dionísio, o Areopagita. Como Gombrich reitera: “foi sob a luz dos comentários de Pseudo-Dionísio sobre as hierarquias celestes que a Revelação foi estudada e as funções gêmeas de simbolismo foram estabelecidas, o que influenciou longamente o pensamento ocidental sobre estes assuntos”⁶⁹². A concepção pseudo-dionísiaca de imagem é sedimentada na aceção de que a razão seria incapaz de conhecer a natureza transcendental de Deus, situado além de qualquer racionalidade, postulando que a divindade só poderia ser acessada quando o indivíduo houvesse preparado adequadamente sua mente, por meio da contemplação, a ultrapassar as limitações da razão discursiva.

Concebe assim três vias de contato com a divindade, que permitiriam atingir o êxtase divino: a teologia *afirmativa*, descrita, em *De divinis nominibus* (Dos nomes divinos); a *negativa*, presente em *De mystica theologia* (Da teologia mística) e a *simbólica*, expressa em *De coelesti hierarchia* (Da hierarquia celeste). A primeira inicia em Deus, do qual se pode especular os atributos ou nomes, como a unidade, a trindade, a bondade entre outros, descendo aos seres, aspectos que se pode captar pela razão discursiva, a linguagem. A segunda via parte dos entes em direção a Deus, abordando as características que a divindade não possui e rejeitando tudo o que poderia enquadrar a natureza divina, como a existência de um corpo, figura, lugar e outras qualidades, almejando a transcendência absoluta além de todo discurso.

O terceiro caminho é o mediador entre a via afirmativa e a negativa. Sua linguagem não confirma e tampouco rejeita alguma qualidade sobre a essência de Deus, utilizando figuras ou imagens como manifestações desta essência. Todos os caminhos devem ser articulados e combinados para que se alcance a Teologia Mística, que consiste em um quarto caminho, superior aos três demais, superior a toda afirmação, negação e representação, levando a unificação íntima com o Inefável⁶⁹³.

De especial importância para se compreender a visão de Francisco de Holanda com respeito às imagens, é o método simbólico descrito na *Hierarquia celeste*, que remete diretamente

⁶⁹¹ GOMBRICH, 1972, p.148-150: Once our memory of this higher state is revived the soul embarks on its quest for its true home (tradução do autor).

⁶⁹² GOMBRICH, 1972, p.151: It was in the light of pseudo-Dionysius’s commentaries on the Celestial Hierarchies that Revelation was studied and the twin functions of symbolism were established which lastingly influenced Western thought on these matters (tradução do autor).

⁶⁹³ AREOPAGITE, Pseudo-Dionysius. *The divine names and the mystical theology*. Translated from the Greek with an Introductory Study by John D. Jones. Milwaukee: Marquette University press, 2011; AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. *A hierarquia celeste*. Tradução, comentários e notas explicativas de Carin Zwilling. São Paulo: Polar, 2015.

à noção plotiniana de imagem enquanto manifestação do divino. Ao justificar a utilização de imagens nas Escrituras, Pseudo-Dionísio ressalta que os santos iniciadores revestiram os mitos com figuras materiais e símbolos santos que, por meio de analogias, elevariam os adeptos até a realidade espiritual simples e absoluta, das quais estes símbolos são representações. “Pois é inteiramente impossível que nossos espíritos humanos possam chegar, de maneira imaterial, a imitar e a contemplar as hierarquias celestes, sem para isso usar meios materiais capazes de nos guiar de acordo com a nossa natureza”⁶⁹⁴.

A beleza visível é somente um sinal da beleza invisível, assim como as luzes materiais são sombras imperfeitas da luz imaterial. Os escritores sagrados representam as inteligências sem formas com este imaginário poético, porque levam em conta a limitação da compreensão humana e oferecem, portanto, um meio de elevação espiritual adaptada à natureza terrena, visto que “essas alegorias sagradas referem-se a seres tão simples que não podemos conhecer nem contemplar”⁶⁹⁵. Esses símbolos traduzem, de acordo com a capacidade humana, as revelações sagradas, que devem ser compreendidas de maneira *anagógica*⁶⁹⁶.

Para o Areopagita, existem duas razões para que o não figurável e inteligível seja figurável e acessível aos olhos: a primeira, conforme apontado acima, pela impossibilidade inerente que os seres humanos, como seres materiais, possuem de contemplar diretamente o inteligível, o que exige a utilização de metáforas espirituais apropriadas às limitações humanas, antes que seja possível contemplar diretamente o inteligível e tudo aquilo que não possua forma; a segunda, por ser coerente que os mistérios das escrituras sejam velados por enigmas infáveis e santos, para que sejam preservados dos olhos do vulgo (neste ponto, aproxima-se do raciocínio da teologia negativa)⁶⁹⁷.

Consequentemente, a revelação divina se apresenta por duas maneiras ao espectador destas figuras: a primeira procede pela semelhança entre as imagens e as formas sagradas; a segunda, ao contrário, consiste na inadequação das imagens para com os seres que elas representam⁶⁹⁸. No primeiro caso, a divindade é descrita em termos afirmativos, ou seja, através dos atributos que possui, como pelos termos “Substância subsistente por si mesma”, “Inteligência”, “Verbo”.

⁶⁹⁴ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, I, 3, 121c-d, p. 20.

⁶⁹⁵ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, II, 2, 137b, p.24.

⁶⁹⁶ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, II, 1, 137a-b, p.23-24. Do grego antigo ἀναγωγή (*anagōgḗ*), o adjetivo designa um processo interpretativo místico ou espiritual de um texto ou imagem.

⁶⁹⁷ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, II, 3, 140c, p.26.

⁶⁹⁸ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, II, 3, 140c, p.26.

Embora essas representações pareçam mais nobres e superiores às representações materiais, tampouco representam plenamente a Realidade divina, que ultrapassa toda essência e toda vida, não sendo refletida por nenhuma luz e tampouco é alcançada pela razão ou qualquer inteligência, pois nenhuma dessas coisas pode se comparar a Ela. É por esse motivo que as Escrituras também classificam Deus de acordo com expressões negativas, como “invisível”, “infinito”, “incompreensível” entre outros, visando mostrar o que Ele não é. Para Pseudo-Dionísio, a segunda maneira é mais adequada pois, conforme a tradição secreta e sagrada “aprendemos que Deus não é nada daquilo que os seres são, embora não tenhamos conhecimento da sua incompreensível e inefável transcendência e indeterminação”. Assim, as negações são mais adequadas para se referir ao mistério divino do que as afirmações⁶⁹⁹.

É mais apropriado, portanto, à natureza misteriosa e indizível de Deus não revelar o invisível a não ser por imagens recuadas de qualquer semelhança. As Escrituras, ao empregar estas imagens não-semelhantes para representar as ordens celestes, não as depreciam, mas as honram, pois demonstram que, como seres superiores, transcendem todos os seres materiais.⁷⁰⁰ Por outro lado, a matéria também possui sua dignidade própria, enquanto reflexo da beleza imaterial de Deus:

[...] é possível atribuir apropriadamente formas dessemelhantes aos seres celestes, mesmo empregando para isso as partes menos nobres da matéria, pois a própria matéria recebeu sua existência da verdadeira beleza e conserva através de toda a sua ordenação material alguns vestígios da beleza inteligível.⁷⁰¹

Essas imagens incitam o adepto a ir além das aparências materiais e fazem com que ele se eleve da matéria até as realidades espirituais que transcendem este mundo⁷⁰².

E depois de havermos contemplado com o olhar tranquilo e puro da nossa inteligência essas luzes originais inefáveis, pelas quais o Pai, abismo da Divindade, nos revela as bem-aventuradas hierarquias angélicas por meio de figuras simbólicas, elevemo-nos para o Princípio infinitamente simples de onde essas luzes provêm⁷⁰³.

As imagens ou símbolos, apresentam-se à contemplação e atingem a mente, através dos olhos do fruidor, onde podem ser compreendidas sob diversos níveis de significados com o auxílio da imaginação, podendo guiar o devoto em sua ascensão espiritual. A capacidade mística da pintura, como auxiliar no processo de ascensão do artista, é um tema retomado em diversos trechos de *Da Pintura Antigua*, encontrando reflexos também em sua produção pictórica, em especial nas imagens da criação do álbum *De aetatibus mundi imagines*, empreendimento no qual Francisco de Holanda dedicaria vários anos de sua vida. O contato de Francisco com a obra

⁶⁹⁹ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, II, 3, 140c-141a, p.27.

⁷⁰⁰ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, II, 3, 141a-141b, p.28-29; 144b-c, p.32.

⁷⁰¹ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, II, 4, 144b-c, p.32.

⁷⁰² AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, II, 5, 145a-b, p.34-35.

⁷⁰³ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, I, 2, 121a-b, p.19.

de Pseudo-Dionísio pode ter ocorrido por intermédio do Infante D. Luís, personagem importante na formação do artista. O biógrafo do Infante, o conde de Vimioso, relata a esse respeito que

Entre outros livros espirituais e sagrados, lia com mayor reflexão as incomparaveis obras do famoso Areopagita, imitando a São Francisco de Borja, que tinha feito nellas hum particular estudo: de cuja boca ouvia frequentemente a explicação de tão celestiaes doutrinas. E affirmava varias vezes o mesmo Santo, que não encontrára Theologo consumado que comprehendesse tão finamente como o Infante, os pensamentos elevados, e as sentenças sublimes daquelle grande lume da Igreja Catholica⁷⁰⁴.

Assim, é plausível constatar que a aproximação de Holanda com a obra de Areopagita tenha ocorrido por intermédio do Infante. A primeira dessas referências ocorre já no primeiro capítulo do seu tratado, no qual Holanda coloca a pintura como equivalente ao próprio ato divino:

A pintura diria eu que era uma declaração do pensamento em obra vesivil e contemplativa, e segunda natureza. É imitação de Deos e da natureza prontíssima. É mostra do que passou, e do que inda será. É imaginação grande que nos poe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da idea, mostrando o que se inda não viu, nem foi por ventura, o qual é mais. É tambem ornamento e ajuda das obras diuinas e naturaes, dando a aruor do homem que as raízes traz do ceo o maravilhoso fructo da pintura. É esta arte copioso tesouro de infinitas imagens e feguras elegantes, o qual se não poderá nunca acabar nem diminuir. É honor das artes, e huma mostra do interior homem, semelhante á delicadeza da alma e não á do corpo. É proporção das formas perfeitas e imperfeitas e spelho em que reuerbera e se vê a obra do mundo [...] É alma do sprito e da mente. É corpo da memoria. A santa pintura he contemplação activa [...] e é hum novo mundo do homem seu próprio reino e obra, assi como o mór mundo é próprio de Deus derivado hum do outro. É uma candea, huma lux que inesperadamente num lugar escuro mostra obras que antes não eram conhecidas⁷⁰⁵.

Nessa longa explanação sobre a natureza da pintura, Francisco a concebe como uma manifestação essencialmente espiritual, capaz de gerar uma verdadeira teofania que possibilita o acesso e a revelação do divino. A *Idea*, como componente supremo da pintura, seria capaz de alçar o pintor cada vez mais em direção ao espírito, até mesclar-se com a fonte e arquétipo das primeiras ideas, Deus⁷⁰⁶. A mesma capacidade mística da pintura é retomada no primeiro diálogo do segundo livro do tratado. Entre as funções da pintura, Holanda afirma que:

Ella ao manencolizado provoca alegria; o contente e o alterado ao conhecimento da miseria humana; ao austinado move-o á compunção; o mundano á penitencia; o contemplativo á contemplação e medo e vergonha. Ella nos mostra a morte e o que somos, mais suavemente que de outra maneira; ella os toermentos e perigos dos infernos. Ella, quanto é possível, nos representa gloria e paz dos bem-aventurados, e aquella incomprehensivel imagem do Senhor Deos. Representa-nos a modéstia dos seus santos, a constância dos martyres, a pureza das virgens, a formosura dos anjos e o amor e caridade em que ardem os serafins, melhor mostrado que de nenhuma outra maneira, e nos enleva e profunda o spirito e a mente além das estrelas, a imaginar o império que lá vai⁷⁰⁷.

⁷⁰⁴ VALENÇA, José Miguel João de Portugal de. *Vida do Infante D. Luiz*. Lisboa: Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1735, p. 110-111; DESWARTE. *As imagens das idades do mundo*, p. 106, nota 10a.

⁷⁰⁵ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 1, p.22-25; 2, p. 26-28.

⁷⁰⁶ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 15, p.97.

⁷⁰⁷ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, II, 1, p.244-46.

Essa concepção também é vista em outro trecho, no oitavo capítulo do primeiro livro do tratado. Entre os conhecimentos que convém ao pintor, estão a teologia, para saber criar e contemplar a verdade de sua elevada imaginação nas obras e também para que não pinte coisas que contrariem a religião cristã e quaisquer outros inconvenientes, e, recorrendo à autoridade do Areopagita, a astrologia e os movimentos e círculos da esfera celestial. Dotado desses conhecimentos, será possível para o pintor, alguma vez na vida, elevar-se até o “decimo e impirio ceo” e contemplar com Pseudo-Dionísio, o Areopagita, em “casto spirito” os nove coros angélicos, as inteligências, chegando até onde “ardendo stão os serafins ante a primeira fonte e causa da pintura divina, que é o summo Deos”, pois sem ele, jamais será possível alcançar a perfeição como pintor e nem alcançar este nível de evolução⁷⁰⁸. Esse trecho evidencia a familiaridade de Francisco de Holanda com a hierarquia pseudo-dionisíaca, obra na qual o Areopagita discute as potencialidades das imagens, sendo possível constatar que Holanda tenha concebido a pintura em termos concordantes com o modo que Pseudo-Dionísio via as imagens.

De fulcral importância para entender os desdobramento da doutrina de Pseudo-Dionísio na produção artística do pintor português, são os capítulos nos quais Francisco descreve a representação da imagem divina e dos seres invisíveis. O pintor, em consonância com o texto do Areopagita, justifica a representação da imagem divina, declarando que:

[...] inda que a Divindade não tenha fama nem alquanta fegura que dar-se-lhe possa, todavia para daremos a entender e para ser pintada e contemplada muitas vezes como aquela que mais continuamente se deve trazer ante os olhos, nessesario foi dar-lhe alguma imagem, ou semelhança, pola lembrança da qual possa ser mui desejada e adorada⁷⁰⁹.

O mesmo ocorre ao descrever a representação dos seres divinos:

As imagens invésíveis, posto que as nunca vemos, muitas vezes as devemos de buscar e querer ver com a vertude da pintura, assi para lhes pedir e rogar, como para n'ellas contemplar; e com seu alto desejo e lembrança desejaremos mais de as ver e ser em sua companhia n'aquella eternidade em que stão⁷¹⁰.

A representação destas imagens, logo, justifica-se pela capacidade que a pintura possui em fazer estes seres tangíveis e incitar o contemplante a elevar sua alma até as esferas destes seres. Por serem desprovidas de forma, essas figuras são as mais difíceis de serem acessadas. “E n'isto poder tanto como pode a spiritual arte da pintura e um misero de um homem, se conhece quanto poder e favor nos deu Nosso Criador, e como em tudo somos feitos á sua imagem e semelhança”. O homem, enquanto imagem e semelhança de Deus, herdou deste a habilidade de tornar visíveis os seres invisíveis por meio da pintura, equivalente humano à criação divina.

⁷⁰⁸ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 28, p. 64-67.

⁷⁰⁹ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 29, p.145.

⁷¹⁰ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 28, p.142.

Recorrendo ao capítulo XV da *Hierarquia Celeste*, declara que a representação dos espíritos angélicos deve ser feita com chamas, nuvens e outros elementos semelhantes. Entretanto, sua imagem mais coerente seria a da forma humana, dando-lhe vivacidade e presteza em seus traços humanos⁷¹¹.

Fonte de Holanda, em *Da hierarquia celeste* Pseudo-Dionísio explica a razão da utilização desses elementos para representar os seres angélicos. Sobre o simbolismo do fogo, observa que as Escrituras aparentemente preferem fogo (II Reis 2: 11; Daniel 7:9; Ezequiel 1:13; 10:2) e representam elementos como rodas incandescentes (Daniel 7:9), animais flamejantes (Ezequiel 1:13) e homens de brilho ígneo (Ezequiel 10:27)⁷¹², visto que o fogo é associado às mais altas ordens angélicas. Os Tronos são de fogo (Daniel 7:9) e os mais elevados Serafins são seres incandescentes, segundo a etimologia de seu nome, sendo, portanto, detentores das qualidades e do poder do fogo (Isaías 6:6)⁷¹³

Em suma, quer se trate do nível mais alto ou do nível mais baixo da hierarquia, há sempre uma predileção pela imagem do fogo. Parece-me que é devido ao fato de a imagem do fogo ser a que melhor revela a maneira pela qual os espíritos celestes entram em conformidade com Deus.⁷¹⁴

Os santos frequentemente se referem ao Ser supraessencial, desprovido de qualquer forma, com a imagem do fogo, visto que este guarda uma “obscura semelhança” com a natureza divina. (Êxodo 3: 2-6; 14:24; 19:18; Deuteronômio 4:24; 1 Reis 19:11; Sabedoria de Salomão 89:47; 103:4; Isaías 4:5; 29:6; 30:30; Ezequiel 1:4; 8:2; Daniel 10:6). Isso se deve ao fato de que o fogo encontra-se presente em todas as coisas e penetra tudo sem se corromper ao mesclar-se com a matéria, permanecendo separado desta. Permanecendo “totalmente luminoso e ao mesmo tempo oculto”, o fogo tem a capacidade de subir rapidamente às alturas, possuindo uma natureza sublime e independente de qualquer influência terrena⁷¹⁵. Por esse motivo os escritores inspirados representam os seres celestes com a imagem deste elemento, demonstrando a semelhança deles com o divino e seus esforços em imitá-lo⁷¹⁶.

Consonante com a utilização do fogo, Areopagita indica a representação por meio de trajas incandescentes: “[...] as vestes luminosas e incandescentes (Ezequiel 1:27; Lucas 24:4; Apocalipse 9:17; 15:6) mostram a afinidade dos anjos com a divindade por meio do simbolismo do fogo, demonstrando o poder iluminador herdado do céu, a morada da luz”, indicando, ainda,

⁷¹¹ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 28, p.142.

⁷¹² AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, XV, 2, 328d, p.110.

⁷¹³ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, XV, 2, 329a, p.110.

⁷¹⁴ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, XV, 2, 329a, p.110-111.

⁷¹⁵ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, XV, 2, 329a-b, p.111.

⁷¹⁶ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, XV, 2, 329c, p.112.

a capacidade destes seres de receber e transmitir a luz inteligível⁷¹⁷. O terceiro modo de representação dos anjos, descrito por Pseudo-Dionísio e citado por Francisco de Holanda é a utilização de nuvens como símbolos angelicais (Êxodo 33:8; Numeros 12:5; Salmos 18:12; 109:7; Ezequiel 10:3-4; Apocalipse 10:1), salientando que as Escrituras, quando utilizam este artifício, pretendem demonstrar que estes seres são repletos de “santa e inefável luz transcendente” e, recebendo direta e humildemente esse influxo divino, o transmitem generosamente aos graus seguintes da hierarquia celeste como um reflexo, um segundo esplendor, de modo que possam receber esta iluminação⁷¹⁸.

No album *De aetatibus mundi imagines*, Holanda utiliza o fogo, as vestes brilhantes e as nuvens tal como aconselhado por Pseudo-Dionísio e, conseqüentemente, de acordo com o vigésimo oitavo capítulo de seu próprio tratado. A adoção das sugestões do Areopagita podem ser vistas em diversas ilustrações, como a do *Angelus Domini*, na qual Francisco concebe um anjo segundo as indicações pseudo-dionisíacas (Fig. 8). O anjo, representado antropomorficamente, surge projetando rajadas de luz semelhantes a chamas emergindo do tórax, ventre, mãos e pés, vestido com um manto brilhante revestido e formado de nuvens, o que mostra a preocupação de Holanda em incorporar todos os elementos sugeridos pelo Areopagita. Ainda no vigésimo oitavo capítulo, no qual descreve a figuração dos seres angélicos, Holanda declara:

Assi que, havendo de pintar as tres ordens e hierarchias dos angelicos spritos, como são: anjos, arcanjos, principados, potestades, virtudes, dominações, tronos, chrubins e serafins, ou pintando cada um d’estes spritos celestriaes por si, primeiramente eles serão em formas mui proporcionadas e fremosas de meninos, ou mancebos, ou de velhos; as suas faces e vultos serão inflamados e acesos em grande fervor e amor, as mãos e os braços e os pés do mesmo ardor velocíssimos e aparelhados ao mandamento e serviço divino em todo o tempo; os seus olhos enlevados e esquecidos em sua contemplação; os seus cabelos acesos como raios. Mas as suas vestiduras e onrmanetos ás vezes serão de linhos alvos e castíssimos, ás vezes d’especia de nuvem, e ás vezes de resplandor, ou flama; e das mãos e dos pés d’elles saião raios⁷¹⁹.

O anjo, em pleno acordo com a descrição de Holanda, é debuxado como um jovem andrógino de cabelos alvos e “acesos como raios”. Sua face e seus olhos, direcionados para o alto, simultaneamente contemplam e refletem o esplendor divino. Tal como Pseudo-Dionísio descreve as hierarquias angélicas, que se iluminam ao contemplar e refletir a luz de Deus: a hierarquia sempre contempla a beleza do Criador e se esforça por imitá-la, fazendo com que “[...] suas hostes sejam, à imagem de Deus, espelhos mui transparentes e imaculados, aptas a receber

⁷¹⁷ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, XV, 4, 333a, p.115.

⁷¹⁸ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, XV, 5, 336a, p.116.

⁷¹⁹ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 28, p. 143.

o raio da luz primeira de Deus e, sendo preenchidas pelo resplendor divino, o transmitem generosamente, conforme as leis divinas, aos seres que estão abaixo delas”⁷²⁰.

Figura 8 - Francisco de Holanda, De aetatibus mundi imagines: *Angelus Domini*, f. 87 v., 1545-47. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid.



Fonte: D'OLLANDA, Francisco de. *De aetatibus mundi imagines*: Livro das Idades. Edição fac-similada com estudo de Jorge Segurado. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1983, Fl. 87 v.

Finalmente, as vestes da figura, tal como o artista relata, são formadas e acompanhadas de nuvens, chamas e raios. Assim, pode-se constatar que o *Angelus Domini* é uma adaptação pictórica direta do trecho de *Da Pintura Antigua*, baseado no décimo quinto livro da *Hierarquia celeste* pseudo-dionisíaca. Uma aplicação semelhante pode ser vista nas imagens da Criação, as primeiras ilustrações do álbum (Figs. 9 a 16). Deste modo, a preocupação em seguir as descrições

⁷²⁰ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, III, 2, 165a, p.38.

de Pseudo-Dionísio, bem como suas exposições acerca das funções da pintura, permitem concluir que a doutrina do falso apóstolo de Paulo serviu de inspiração teórica para a teoria da pintura de Francisco de Holanda.

Tanto em sua obra escrita quanto na pictórica, Holanda demonstra familiaridade com a visão neoplatônica da imagem enquanto preparadora e ativadora das qualidades divinas do homem, capazes de guiá-lo em sua jornada de união com Deus. A imagem enquanto potencializadora do acesso ao divino é condicionada, por outro lado, pelo ato criativo do artista, considerado divino pela semelhança que guarda com o Criador.

Neste sentido, as imagens dos seis primeiros dias da criação do mundo, enquanto ilustrações sincréticas de princípios filosóficos e religiosos, correspondem visualmente à divinização do processo criativo do artista, conceito que ocupa uma posição central na teoria artística exposta em *Da Pintura Antigua*: a Criação enquanto prática divina, comum tanto ao homem quanto a Deus, se torna uma garantia de elevação espiritual para o artista. As manifestações teóricas e pictóricas desse princípio à luz das fontes neoplatônicas de Holanda, serão discutidas a seguir.

4.3 A ascensão do artista

4.3.1 A divinização do processo criativo: a semelhança como meio de ascensão

A divinização do ato criativo é um tema elementar na teoria da arte de Francisco de Holanda, ao qual dedica os primeiros dois capítulos do primeiro livro de *Da Pintura Antigua*. Para o teórico lusitano, Deus é o primeiro pintor, cuja arte é vista através de suas obras. Adão e Eva teriam sido criados por uma obra de pintura divina, feita de barro e animada por uma “pintura animante”⁷²¹. O ponto chave para se compreender a associação entre Deus e o pintor construída por Holanda é o *Deus artifex* descrito no *Timeu* platônico, traduzido por Ficino junto de toda a obra de Platão e publicada em 1484, uma ideia também recorrente no período medieval⁷²². Platão concebe o Criador como um artesão, o qual criou todo o universo de acordo com o arquétipo, manipulando a matéria informe ao aplicar sobre ela as *Formas* ou *Ideias*

⁷²¹ HOLANDA, *Da Pintura Antigua*, I, 1, p.24-25. Sobre a conotação do termo “pintura animante” ver supra, cap. 4.1.2.

⁷²² PANOFKY, *Idea*, p.40.

arquetípicas do inteligível⁷²³. Desse modo, o universo foi criado como imagem do mundo inteligível, ao qual é o mais semelhante possível⁷²⁴. A familiaridade de Holanda com o conceito é atestada também no já referido trecho citado de *De doctrina platonis*, atribuída a Alcinous, no décimo quinto capítulo de *Da Pintura Antigua*⁷²⁵.

O tema do Deus artífice é um *topos* na literatura neoplatônica renascentista. Marsílio Ficino em diversos momentos se refere a Deus como o artífice do universo, criando-o de acordo com suas *Ideas*⁷²⁶, o mesmo conceito exposto no final do décimo quinto capítulo de *Da Pintura Antigua*. No décimo livro de sua *Theologia Platonica*, Ficino explica o processo criativo divino nos mesmos termos da produção da obra de arte. Todas as obras da natureza são trazidas à perfeição pelo processo intelectualivo divino que, utilizando as esferas celestes como instrumentos, formam a matéria inferior dos elementos.

Assim como na arte, a forma de um objeto vem a existir em três níveis: primeiro na mente do artífice; em segundo, nos instrumentos movimentados por ele; em terceiro, na matéria formada por estas ferramentas movidas pelo artesão. De modo equivalente, as formas do mundo sensível são concebidas e criadas por Deus, utilizando os movimentos das esferas celestes como veículos de transmissão. Existem, portanto, primeiro em Deus; em segundo nos céus, seus canais ou fundações; e finalmente, na matéria inferior, o mundo terreno. O pintor, por outro lado, quando utiliza seu pincel para traçar uma forma em uma parede, a forma não se assemelha ao seu pincel, mas à sua alma, que primeiro a concebeu dentro de si e, posteriormente, a externalizou na matéria⁷²⁷.

Nas pinturas e edifícios o bom julgamento e o planejamento do artista brilham. Adicionalmente, a disposição e a forma são contempladas como se fossem de sua própria alma. Pois nestas obras, a alma racional se expressa e se figura, assim como o semblante de um homem que se olha no espelho forma a si mesmo neste espelho⁷²⁸.

A mesma relação entre Deus e o pintor é estabelecida no famoso *Discurso* de Pico della Mirandola sobre a dignidade do homem, referindo-se a Deus como o “artífice supremo”⁷²⁹. Todavia, como pontua André Chastel, seria um erro atribuir a autores como Ficino uma teoria artística, embora seus escritos possuam elementos que foram absorvidos por artistas e teóricos

⁷²³ PLATÃO. *Timeu e Crítias*, 28b10-13, p.94.

⁷²⁴ PLATÃO. *Timeu e Crítias*, 29b2-3, p.96; 29e, p.97.

⁷²⁵ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 15, p. 97. Ver supra, cap. 4.2.1.

⁷²⁶ FICINO. *Platonic Theology*, v. 2, V, 4, 2, p. 18; 13, 13, p.88.

⁷²⁷ FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, X, 4, 1, p.144-5.

⁷²⁸ FICINO. *Platonic Theology*, v. 3, X, 4, 3, p.146-48: In picturis autem aedificiisque consilium et prudentia lucet artificis. Dispositio praeterea et quasi figura quaedam animi ipsius inspicitur. Ita enim seipsum animus in operibus istis exprimit et figurat, ut vultus hominis intuentis in speculum seipsum figurat in speculo. (tradução do autor).

⁷²⁹ MIRANDOLA. *On the dignity of man, On being and One, Heptaplus*, p.4

inclinados à especulação estética⁷³⁰, como é o caso de Francisco de Holanda. A difusão dessa ideia na teoria artística foi considerável, sendo encontrada mesmo em uma obra tão distante das especulações neoplatônicas como o *Diálogo di Pittura* de Paolo Pino⁷³¹. Posteriormente, as implicações esotéricas dessa relação seriam exploradas por Gian Paolo Lomazzo em seu *Idea del tempio della pittura*, concebendo Deus como o pintor, que “[...] embelezou e adornou não apenas o universo, mas também o pequeno mundo [microcosmo] que criou à sua própria semelhança, colorindo os céus, estrelas, o sol, a circunferência da terra, as águas e todas as superfícies dos elementos com cores belas e atrativas.”⁷³².

Por outro lado, Holanda seria o primeiro teórico de arte a explorar essa relação em uma teoria artística neoplatônica. O artista, criado à imagem e semelhança de Deus, é dotado da potência criativa de ascendência divina, o que Holanda considera como equivalente à operação pictórica. A pintura, equivalente ao ato criativo da divindade, é originada da combinação de dois aspectos opostos: a luz e a sombra, através dos quais todo o universo é “pintado”. A mistura destes elementos se dá inicialmente com a luz, mais digna que a sombra, “a primeira mão de Deus”. Francisco então aconselha que o pintor inicie suas obras partindo da luminosidade para então aplicar tons mais escuros, ao contrário do que seria costumeiramente feito. Alerta, a seguir, que aqueles que assim não fizessem, estariam sujeitos à miséria humana, pois ignorariam o fato de que foi com a luz que Deus criou o mundo, pintou as estrelas, o sol, a lua, a aurora, as nuvens e os círculos celestes⁷³³.

Segundo estes termos, o ato de criação seria equivalente ao processo artístico, e a matéria informe, os pigmentos e o suporte utilizados pelo artista. Neste ponto, é importante observar o paralelismo estabelecido por Holanda entre a cor branca e a luz, e o preto e a sombra, sedimentando a associação entre microcosmo e macrocosmo, entre o pintor e Deus. Uma comparação entre o pintor e a divindade também é estabelecida por um autor tão estranho ao neoplatonismo como Leonardo da Vinci, para o qual a divindade inerente à operação artística torna a mente do pintor semelhante à mente divina, o que demonstra a extensão da influência dos intérpretes de Platão⁷³⁴. O mundo, enquanto obra do artífice divino, corresponderia à obra

⁷³⁰ CHASTEL. *Arte e Humanismo em Florença*, p.371.

⁷³¹ PINO, *Diálogo sobre a Pintura*, p. 65.

⁷³² LOMAZZO. *Idea*, I, p. 47: [...] embellished and adorned not only the universe but also the little world that he created in his own likeness, coloring the skies, stars, sun, circumference of the earth, waters, and all the surfaces of elements with beautiful and attractive elemental colors. (tradução do autor)

⁷³³ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 1, p. 22-23.

⁷³⁴ VINCI, Leonardo da. *Trattato della pittura*: condotto sul cod. Vaticano Urbinate 1270. Roma: Unione Cooperativa Editrice, 1890, I, 15, p. 11; II, 65, p. 41.

pictórica, que Holanda considera como uma “segunda natureza”⁷³⁵. O pintor, portanto, seria um *alter deus*, capaz de criar uma *altera natura*.

Ao manipular os pigmentos do mesmo modo que o Criador manipulou a luz e a sombra, imitando o ofício do “imortal Deos”⁷³⁶, o pintor será capaz de ascender pelos degraus da existência, unindo-se à própria divindade. A imitação da divindade como meio de elevação espiritual é um princípio que remonta ao *Teeteto* de Platão. Neste diálogo, o ateniense afirma que a fuga dos males da matéria reside na tentativa de ser tão semelhante quanto possível a Deus, tornando-se “justo e piedoso com inteligência”⁷³⁷. Posteriormente, Plotino replicaria o mesmo raciocínio, afirmando que a alma escaparia dos males da matéria tornando-se tão semelhante a Deus quanto possível: fazendo-se sagrada, justa e sábia, qualidades que a elevariam até o Uno inefável. Assim, deve se assemelhar aos supremos exemplares, os deuses invisíveis⁷³⁸.

Essa ideia assumiria um revestimento cristão no terceiro livro da *Hierarquia celeste* de Pseudo-Dionísio, trecho que pode ser servido como fonte de inspiração para Holanda, quem consultara a obra. Para o falso discípulo de Paulo, a hierarquia celeste é concebida em termos de imitação e semelhança, e consiste em uma organização sagrada, uma imagem da Beleza inefável que manifesta a ordem de seus graus e saberes de acordo com os mistérios divinos, buscando tanto quanto possível a semelhança em relação a sua origem.

[...] para cada um dos membros da hierarquia, a perfeição consiste em tender, o quanto possível, à imitação de Deus, ou até – mistério mais divino que os outros – de se tornar, segundo a palavra da Escritura, os “cooperadores” de Deus, a fim de manifestar em si mesmos, o quanto possível, o reflexo do ato divino⁷³⁹.

Para Holanda, a divindade do homem como ser capaz de pintar à semelhança do “Deos eterno” é testemunhada pelos antigos e encontra-se na base de sua doutrina da *prisca pictura*⁷⁴⁰. Cabe então aos pintores, mais do que outros estudiosos, seguirem Deus, o divino mestre e fazer da mesma forma os exemplos e *Ideas* no entendimento daquilo que desejam criar. Recorrendo à *Idea*, obra do entendimento e do espírito, “ir-se ha alevantando cada vez mais e fazendo-se sprito e ir-se-ha mizclar com a fonte e exemplar das primeiras ideas, que he Deos”⁷⁴¹. Desta maneira,

⁷³⁵ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, II, p.26-27. A ideia de pintura como segunda natureza aparece ainda em Leonardo, embora sob uma prerrogativa inversa da defendida por Francisco de Holanda. Para Leonardo, esta segunda natureza inerente à pintura ocorre enquanto reflexo da natureza "a similitudine dello specchio"; para Holanda, contudo, esta segunda natureza tem sua origem a partir da *Idea* do pintor. Cf. VINCI, *Trattato della pittura*, II, 55, p.37.

⁷³⁶ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, II, 3, p. 302.

⁷³⁷ PLATÃO. *Teeteto*. Tradução de Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, 176 a-c, p. 250-251.

⁷³⁸ PLOTINUS, *The six Enneads*, I, 2, 1, p. 6; 2, 7, p. 10.

⁷³⁹ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, III.2, p.39.

⁷⁴⁰ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 12, p.81. Cf. supra, cap. 4.1.2.

⁷⁴¹ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 15, p. 97.

Francisco concebe em termos categoricamente neoplatônicos, a semelhança como via de processão e reversão: o artista é criado como uma imagem do Deus eterno e, simultaneamente, sua união mística com o Criador ocorre através da semelhança com o mesmo.

Essas ideias se revelam pictoricamente nas imagens da criação do álbum *De aetatibus mundi imagines*, o qual descreve as seis idades do mundo segundo a *Crônica* de Eusébio de Cesareia⁷⁴² (263-339 d.C.). O códex, iniciado em 1545 e completado em 1573, é considerado a maior realização artística de Holanda⁷⁴³. Sobre esse conjunto de imagens, Sylvie Deswarte-Rosa observa que a Semana da Criação contrasta com o restante das ilustrações do álbum, tanto em questões técnicas e estilísticas, quanto de conteúdo. Para a autora, essas imagens foram produzidas quando as influências filosóficas e artísticas italianas atuavam de modo mais intenso em Francisco, sendo produzidas entre os anos de 1545 e 1547⁷⁴⁴.

Quando Holanda pinta a Semana da Criação do Mundo, manifesta todo o interesse, ao mesmo tempo teológico, filosófico, cosmológico e histórico, que o anima. [...] para Holanda, pintar a Semana da Criação é representar o primeiro acto criador, a primeira pintura, a do 'Deos pintor evidentíssimo, e nas suas obras de conteeer todo o exemplo e sustância de tal arte'⁷⁴⁵.

Portanto, nas imagens dos seis primeiros dias, acompanhadas de inscrições latinas retiradas do livro do *Gênese*, as influências filosóficas do neoplatonismo cristão e do hermetismo mostram-se de modo mais acentuado, refletindo diretamente as ideias expostas em *Da Pintura Antigua*⁷⁴⁶. Isso pode ser visto na ilustração do Primeiro Dia: *Fiat Lux* (Fig. 9). A imagem se subdivide em duas áreas circulares: uma superior, formada por um círculo de luz envolto por outro círculo avermelhado; e uma inferior, composta por um esfera de tons terrosos, que opera um movimento em torno de si mesma, envolta por uma substância aquosa.

Essas regiões são interligadas por um raio de luz triangular que se decompõe em três rajadas de luz sobrepostas, que penetram no círculo inferior: a primeira, com a forma de um triângulo equilátero inscrito com as letras gregas A e Ω , e as outras duas formando dois triângulos isósceles: um inscrito com a expressão *FIAT LUX* e o terceiro sem inscrições. A imagem relaciona-se com as passagens do primeiro e do trigésimo quarto capítulos de *Da Pintura*

⁷⁴² Bispo de Cesareia, Eusébio é considerado o pai da história da igreja devido às suas duas principais obras: a *Crônica* e a *História Eclesiástica*. A primeira se divide em duas partes: a *Chronographia* ou cronologia, que consiste em um compendio da historia universal; e a *Chronikoi kanones* ou Cânones cronológicos, a qual objetiva estabelecer sincronismos do material histórico em colunas paralelas. A *Crônica* original se perdeu, contudo, seus excertos foram copiados e compilados por cronologistas bizantinos (especialmente Jorge Sincelo, no século VIII), e suas tábuas cronológicas da segunda parte foram preservadas pela tradução latina efetuada por Jerônimo. Adicionalmente, sua *História Eclesiástica* consiste na história da igreja desde os apóstolos até seu próprio tempo.

⁷⁴³ DESWARTE. *Ideias e imagens*, p.155.

⁷⁴⁴ DESWARTE, *As imagens das idades do mundo*, p. 9-10.

⁷⁴⁵ DESWARTE, *As imagens das idades do mundo*, p. 27.

⁷⁴⁶ DESWARTE. *Ideias e imagens*, p. 55, 155; VILELA. *Francisco de Holanda*, p.58.

Antigua, nos quais Holanda aconselha o pintor que, assim como Deus criou o mundo pelo emprego da luz sobre a sombra, assim o pintor deve partir dos pigmentos que representam a luz, “primeira mão de Deos” sobre os escuros, que retratam as trevas⁷⁴⁷.

Os raios sobrepostos de formas triangulares representam as emanções da Trindade – Deus Pai, o Espírito Santo e o Filho ou Verbo, quem penetra na matéria dando-lhe forma, tal como descrito no *Gênese* bíblico, no *Evangelho* e no *Apocalipse* de São João⁷⁴⁸. A figuração da divindade é um tema delicado para Holanda, abordado no vigésimo nono capítulo, “Da imagem divina: A. Ω.”, cujo título é uma referencia direta ao triângulo equilátero luminoso da imagem da Criação (Fig. 9). Holanda inicia o capítulo comentando a licença que a “Santa Madre Igreja, do Spirito Sancto alumiada” dá aos pintores para figurar a imagem do Salvador. Contudo evoca a piedade religiosa e pede perdão, ajuda e graça para representar a Divindade, tarefa que se sente inseguro em empreender, buscando como solução a utilização de formas geometrizadas:

[...] inda que a Divindade não tenha fama nem alquanta fegura que dar-se-lhe possa, todavia para daremos a entender e para ser pintada e contemplada muitas vezes como aquela que mais continuamente se deve trazer ante os olhos, nessessario foi dar-lhe alguma imagem, ou semelhança, pola lembrança da qual possa ser mui desejada e adorada. A fegura do triangulo cabe na semelhança da Dividade e assi a quadrada e a redonda; que é a mais capaz e perfeita.⁷⁴⁹

Esse trecho é importante para compreender a figuração da Trindade nas imagens da Criação. Entre as formas sugeridas por Holanda, o artista aplica sobretudo o triângulo e o círculo, o qual é a forma “mais capaz e perfeita”. A perfeição da forma circular é uma ideia platônica significativamente difundida. No *Timeu*, o Demiurgo teria criado o universo circular, segundo a forma mais perfeita e semelhante ao inteligível, de modo

[...] que compreenda em si mesma todas as formas. Por isso para arredondar, como que por meio de um torno, deu-lhe uma forma esférica, cujo centro está à mesma distância de todos os pontos do extremo envolvente – e de todas as figuras é essa a mais perfeita e semelhante a si própria -, considerando que o semelhante é infinitamente mais belo do que o dissemelhante” [i.e., de maior semelhança em relação ao arquétipo]⁷⁵⁰.

Marsílio Ficino, cuja tradução do *Timeu* pode ter sido consultada por Holanda⁷⁵¹, em diversas obras coloca Deus como o centro do círculo da existência. Em *De amore*, afirma que a

⁷⁴⁷ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 1, p. 22; 34, p. 155.

⁷⁴⁸ Em adição à criação exposta no Gênese, o papel do Verbo como co-criador junto de Deus Pai, materializado no mundo, é descrito na criação de São João, enquanto a alusão a Deus como A e Ω no Apocalipse, cf.: BÍBLIA de Jerusalém. 12ª reimpressão. São Paulo: Paulus, 2017, Gn. 1: 1-3; Jo. 1:1-5, 1: 9, 1:10, 1:14; Ap. 1:8; 21:6, 22:13.

⁷⁴⁹ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 29, p. 145.

⁷⁵⁰ PLATÃO, *Timeu e Crítias*, 33b, p.102.

⁷⁵¹ Essa hipótese também é defendida por Sylvie Deswarte-Rosa, cf. DESWARTE, *As imagens das idades do mundo*, p. 16.

divindade é o centro do qual emana as hipóstases metafísicas, enquanto o mundo seria uma imagem visível destes círculos invisíveis⁷⁵².

Figura 9 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, Primeiro Dia: *Fiat lux*, Fl. 3 r., 1545. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid.



Fonte: D'OLLANDA. *De aetatibus mundi imagines*, Fl. 3r.

⁷⁵² FICINO. *De Amore*, II, 3, p.26-30; *Platonic Theology*, v. 1, I, 3, 12, p.38; III, 2, 8, p.245; IV, 2, 1, p.296; 2, 9, p.309; *Platonic Theology*, v. 4, XII, 1, 1, p.8-10;

Em seu *Liber De sole*, conforme também observado por Sylvie Deswarte-Rosa, Ficino diria que “Nada que se encontra no mundo é mais semelhante à divina Trindade que o sol”. Na mesma obra, o florentino declara que o Sol foi a primeira criação de Deus, estabelecendo uma associação entre a Trindade, representada pelo raio trino, e o círculo do qual emana⁷⁵³. O círculo, segundo essa ideia, representa a unidade da Trindade, enquanto os triângulos representam as três pessoas separadamente. A posição sobreposta dos triângulos indica um processo emanativo, expressando o dogma da consubstancialidade (implícita no triângulo equilátero) e uma hierarquização. O Λ e Ω , seguindo os textos bíblicos, representam o Deus Pai, sugerido na ilustração pelo triângulo equilátero, o qual é a origem e o fundamento dos outros demais.

Contudo, como permanece circunscrito, é possível interpretar que Deus Pai não é materializado, permanecendo invisível, dentro do contexto joânico e neoplatônico. O segundo triângulo, mais extenso e que penetra a esfera da terra é, simultaneamente, o *Fiat Lux* do Gênesis e a luz primordial, a primeira expressão de Deus, o Verbo e o Filho, cujo contato com o mundo alude à encarnação de Cristo⁷⁵⁴.

O terceiro triângulo, apesar de não possuir inscrição é o *Spiritus Dei*, o qual move o círculo das águas. “Dos dois lados irrompem as chamas, símbolo do Espírito Santo, tal como a pomba. Cumpra a sua função de insuflar a vida no mundo”⁷⁵⁵. A importância do ternário é um elemento comum em neoplatônicos como Plotino, que conceberia as três hipóstases a partir do Uno. A aproximação desse conceito com a Trindade cristã remonta a Santo Agostinho, o qual consideraria que todo elemento da criação carrega um vestígio da Trindade⁷⁵⁶.

Posteriormente, no primeiro capítulo de sua *Teologia Mística*, Pseudo Dionísio, se refere à Trindade *supraessencial*, que conduz “[...] às alturas das revelações místicas que estão além de todo raciocínio e de toda luz, onde os mistérios da verdade divina aparecem sem véus em sua imutabilidade, em meio às trevas muito luminosas de um silêncio pleno de ensinamentos profundos [...]”⁷⁵⁷. Todavia, a hipótese de que as três pessoas da Trindade equivaleriam às três hipóstases neoplatônicas é um tema controverso entre os pensadores renascentistas.

⁷⁵³ FICINO. *Opera omnia*, Liber de sole, X, Sol primo creatus, et in medio coelho, p. 971; XII, Similitudo Solis ad trinitatem divinam, et novam ordines angelorum. Item de novem numinibus in Sole, et novem Muisis circa Solem, p. 973: Nihil in mundo divinae Trinitati reperitur Sole similis (tradução do autor).

⁷⁵⁴ DESWARTE, Sylvie. *As imagens das idades do mundo*, p. 14.

⁷⁵⁵ DESWARTE, Sylvie. *As imagens das idades do mundo*, p. 15.

⁷⁵⁶ AUGUSTINE, Saint. *On the Trinity*: books 8-15. Edited by Gareth B. Matthews and translated by Stephen McKenna. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. (Cambridge Texts in the History of Philosophy). Uma discussão acerca da trindade em Agostinho é feita por WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance: An exploration of philosophical and mystical sources of iconography in Renaissance art*. New York: The Norton Library, 1968, p. 241.

⁷⁵⁷ AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. *A teologia mística*. São Paulo: Polar, 2015, p. 21.

A questão é tratada por Marsílio Ficino, que toma como base a Sexta Carta de Platão, comparando a Trindade cristã com a divisão metafísica platônica. Identifica o Bem com o “*summum Deum*”; a Mente, intermediária, seria a Causa ou Verbo, “[...] razão diviníssima, ou verbo diviníssimo, que adornou o mundo visível”; e a alma, governante do corpo, se assemelharia com o Espírito Santo⁷⁵⁸. Ficino observa, todavia, que seria um erro identifica-los como iguais, embora Platão tivesse, de fato, tocado no mistério da Trindade.

A mesma precaução seria exposta por Pico della Mirandola, para o qual seria um erro identificar a segunda hipóstase de Plotino (o Princípio Intelectual ou Mente) com Cristo, apesar de não considerar um equívoco considera-la como Logos, ou filho de Deus. Essa problemática também se faz presente no *Nómoi* ou *Livro das Leis* de Gemisto Plethon, no qual separa a visão da Igreja daquela que chama de “Teologia Helênica”⁷⁵⁹. Todavia, em Holanda, apesar da problemática conceitual, o emanacionismo neoplatônico pode ter inspirado a representação da Trindade tal como executada em suas ilustrações.

A influência neoplatônico-hermética na ilustração do Primeiro Dia (Fig. 9) não se limita, contudo, à figuração da Trindade. A imagem é consoante com outras versões da Criação, como as descritas no primeiro tratado do *Corpus Hermeticum* e no *Timeu* de Platão, ambas traduzidas por Ficino⁷⁶⁰. Hermes inicia seu discurso descrevendo como a escuridão surgiu, girando sinuosamente, transformando-se em um elemento aquoso, agitado e volátil, produzindo um “indescritível som lamurioso”, como se fosse a voz do fogo. Então, emergindo da luz uma sagrada palavra se elevou sobre esta natureza aquosa, extraindo desta um fogo descontrolado que se elevou às regiões superiores.

O fogo era veloz, penetrante e ativo, e o ar, como era leve, seguiu o espírito e também se elevou até o fogo, separando-se da terra e da água, que permaneceram e se misturaram, de modo que a água se tornou indistinguível da terra, mistura que foi direcionada pelo Verbo divino que pairava sobre si⁷⁶¹. A descrição da escuridão envolta pelo elemento aquoso, a

⁷⁵⁸ FICINO, Marsilio. *Opera Omnia*, v. 2, p. 1533: Ratio divinissima, sive divinissimum verbum, mundum visibilem exornavit. (tradução do autor).

⁷⁵⁹ FICINO. *Opera omnia*, v. 2, In Parmenidem LV, p. 1169, In Timaeum IX, p.1441-42, In sextam epistolam Platonis, p.1533-34; MIRANDOLA. *Opera omnia Ioannis Pici, Mirandulae: Concordiaeque comitis, Theologorum et Philosophorum, sine controversia, principis: Viri, sive linguarum, sive rerum, et humanarum et divinarum, cognitionem spectes, doctrina et ingenio admirando*. Basileae: Henricpetri, 1557, Commento dello illustrissimo signor Conte Ioanni Pico Mirandolano sopra una Canzona de Amore, composta da Girolamo Benivieni Cittadino Fiorentino, secondo la mente & oppenione de Platonici I, IV, p. 898-899; PLÉTHON, Gemistus. *Traité des lois*. Par C. Alexandre; traduction par A. Pelissier Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C., 1858, Appendix VII, p.300s.; WIND. *Pagan Mysteries*, p. 242.

⁷⁶⁰ Essa relação também foi percebida por DESWARTE. *As imagens das idades do mundo*, p. 16

⁷⁶¹ COPENHAVER. *Hermetica*, I.4-5, p. 1.

elevação do fogo e a vontade divina representada pelos raios de luz sobrepostos, está em pleno acordo com a composição da imagem do Primeiro Dia (Fig. 9).

Um relato da Criação em termos similares é encontrado no *Timeu*. Segundo a descrição platônica, Deus constituiu o corpo do mundo inicialmente de fogo e terra – os círculos superior e o inferior da imagem do Primeiro Dia (Fig. 9) adicionando, a seguir, o ar e a água como ligação entre estes dois elementos, aperfeiçoando a obra ao equilibrar todos os elementos em proporções iguais, tornando o céu visível e tangível⁷⁶². É importante observar o papel dedicado ao fogo, tanto no relato hermético quanto no platônico. O fogo, como primeiro elemento a ser criado e o mais sutil, seria mais próximo da natureza divina, ocupando assim o círculo superior da ilustração (Fig. 9). Essa relação, já estabelecida por Pseudo-Dionísio, é também defendida por Marsilio Ficino. Em sua *Theologia Platonica*, afirmaria que o fogo, dentre os elementos, seria o mais próximo da natureza espiritual⁷⁶³.

Nos comentários aos capítulos do *Timeu*, empreendendo uma verdadeira *concordia* entre o texto bíblico e o platônico, Ficino frequentemente defende uma verdade *Christiana & Mosaica*, fundamental a todas as religiões, expressões diferentes de uma mesma tradição sagrada e universal. Para isso, compara Platão a Moisés e equivale a forma do Mundo platônico, esférico e único ao Verbo descrito por S. João Evangelista. A prova fundamental da semelhança entre Moisés e Platão se daria no relato da Criação, quando “[...] então, Moisés afirma: no princípio Deus fez o céu e a terra; Platão afirma: Deus primeiro fez o fogo e a terra, e como fogo, entenda como sendo o céu”⁷⁶⁴. Ficino, deste modo, integra as fontes cristãs do *Evangelho* de São João e do *Gênesis* a Platão, um sincretismo prontamente adotado por Francisco de Holanda.

Seguindo o relato platônico, visto que deveria conter em si todos os seres, o Todo criado pelo Demiurgo assumiu a forma mais perfeita de todas, de modo

[...] que compreenda em si mesma todas as formas. Por isso para arredondar, como que por meio de um torno, deu-lhe uma forma esférica, cujo centro está à mesma distância de todos os pontos do extremo envolvente – e de todas as figuras é essa a mais perfeita e semelhante a si própria -, considerando que o semelhante é infinitamente mais belo do que o dissemelhante [i.e., de maior semelhança em relação ao arquétipo]⁷⁶⁵.

⁷⁶² PLATÃO, *Timeu e Crítias*, 31c, p.100; 32b, p.101.

⁷⁶³ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, XV, 2, 329c, p.112; FICINO. *Platonic Theology*, v. 1, I, 2, 3, p.20.

⁷⁶⁴ FICINUS, Marsilius. *Omnia divini Platonis opera*. Basileae: Froben, 1546, cap. X, XVI, XXIV, p. 683. “[...] enim Moyses ait : in principio fecit Deus caelum et terram : Plato ait : Deus primo ignem fecit & terram, ignem intelliges praecipue caelum” (tradução do autor); DESWARTE. *As imagens das idades do mundo*, p. 18.

⁷⁶⁵ PLATÃO, *Timeu e Crítias*, 33b, p.102.

Ao tornar o mundo movente, o Demiurgo concedeu-lhe o movimento mais adequado ao intelecto e ao pensamento: aquele que o fizesse rotacionar em torno de si mesmo⁷⁶⁶. Assim o deus eterno criou o mundo homogêneo, equidistante do centro e perfeito, de acordo com sua Forma arquetípica. Rotacionando em torno do eixo que perfura o universo, guarda e produz o dia e a noite, sendo a mais antiga das divindades geradas no interior do céu⁷⁶⁷.

O Demiurgo inseriu, a seguir, uma alma no centro do mundo a espalhou por toda sua extensão - ação que Francisco de Holanda representa como o terceiro triângulo, o Espírito Santo, trespassando a esfera em formação e vivificando-a (Figs. 9 e 10). Do mesmo modo um céu único e arredondado, girando em círculos e independente, capaz de funcionar por si mesmo sem dependência de nenhuma outra coisa, pois conhece-se a si mesmo⁷⁶⁸. Para Deswarte-Rosa, o eixo que perfura o mundo é representado como o cone luminoso da ilustração do Segundo Dia: a Criação do Firmamento (Fig.10), na qual se observa a rotação dos céus concordante com a descrição platônica⁷⁶⁹.

A ilustração do Segundo Dia (Fig. 10) apresenta uma disposição dos elementos que se refere diretamente à imagem antecedente. O céu é formado por três círculos concêntricos em escorço: o mais externo, formado por estrelas; o intermediário de natureza ígnea (representado como um auréola avermelhada na imagem do Primeiro Dia, Fig. 9); e o interno, branco e luminoso, do qual emerge um raio de luz que penetra na esfera do mundo na região inferior, que liga os planos celestes à esfera do mundo. A divisão celeste da imagem ecoa um trecho do oitavo capítulo do tratado de Francisco de Holanda, no qual, entre os conhecimentos que o pintor deve dominar:

Ha de saber cosmografia para descrições da terra, do mar e saber como jaz lançada a grão maquina do mundo, rodeada da fermosa orla do oceano com tanta gentileza de praias e promontorios [...] mais se erguendo do chão deve de entender não pouca parte de astrologia e dos movimentos e circolos da sphaera celestial, conhecendo a imensidade dos ceos, e quantos são, a grandeza do sol e como é pequena ante ele a lua e a terra, e assi de todas as outras planetas e strellas, ou corpos celestes. E alguma vez lhe cumprirá em toda a vida passar adiante acima do decimo e impirio ceo, e com Dyonisio Ariopagita contemplar em casto spirito os nove coros dos angelicos spritos e enteligencias té chegar ali onde ardendo stão os serafins ante a primeira fonte e causa da pintura divina, que é o summo Deos⁷⁷⁰.

Assim, o pintor deve conhecer a cosmografia para conhecer as medidas da terra e do oceano; astrologia, para conhecer as esferas celestes; e então conhecerá a esfera suprassensível do Empíreo, onde residem os nove coros angélicos e inteligências que brilham diante de Deus,

⁷⁶⁶ PLATÃO, *Timeu e Crítias*, 34a, p.103.

⁷⁶⁷ PLATÃO, *Timeu e Crítias*, 40c, p.115.

⁷⁶⁸ PLATÃO. *Timeu e Crítias*, 34b, p.104.

⁷⁶⁹ DESWARTE, *As imagens das idades do mundo*, p. 17.

⁷⁷⁰ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 8, p.66-67.

a fonte da pintura. Essa estruturação neoplatônica pode ser observada na Criação do Firmamento (Fig. 10): o céu, na região inferior, com suas divisões meridionais e translúcido, criado pelo cone da luz divina; o céu supralunar estrelado, representado em azul logo acima; o mundo supraceleste ou Empíreo em vermelho, onde se localizam os anjos, inteligências e “onde ardendo stão os serafins ante a primeira fonte e causa da pintura divina, que é o summo Deos”, representado pelo círculo de luz interior.

O cone de luz que emerge do círculo divino - mostrado na imagem do Primeiro Dia (Fig. 9) como um raio composto por três triângulos -, guarda relações com uma passagem dos *Nomes Divinos* de Pseudo-Dionísio, que pode ter servido de inspiração para Holanda. A luz é uma imagem arquetípica do Bem que:

[...] se estende do mais alto e primordial até os mais inferiores e últimos dos seres. [...] Ela ilumina, cria vida, conserva e aperfeiçoa tudo o que é fortificado. É a medida, eternidade, numero, ordem, limite, causa e fim de todos os seres⁷⁷¹.

O cone de luz, que liga o mundo supraceleste à esfera do céu terreno recém criado é a luz divina, imagem do arquétipo que liga o superior e o inferior na hierarquia ontológica de Areopagita. Para Deswarte-Rosa, esse eixo luminoso representa o processo neoplatônico de *processão e reversão*, a emanção da criação e seu retorno ao seio do Criador: “descida das causas primeiras na Criação, voltando as mesmas a subir na Redenção”⁷⁷². No primeiro plano a representação geométrica da Trindade (Fig. 9) dá lugar à figura do Salvador ou Verbo, quem opera a criação e separação do Firmamento, cuja representação é descrita no vigésimo sétimo capítulo do primeiro livro de *Da Pintura Antigua*:

A imagem altíssima de Nosso Senhor Jesu-Christo será de proporção alta e proçera [...] O rosto e o vulto sereno, modesto, fremoso, grave, gracioso, e benigno e justo; olhos claros, nariz igoal, boca perfeita, faces venerabeis, barba meã, e as mãos e os pés, que terão antigo calçado, cada um por si taes na vista que pareça que podem dar saúde e obrar como se fossem pessoas. A cor do cabello castanho, e moreno um pouco da color. A túnica e a stolla gravemente lançada e bem cuberta, e os movimentos de sua pessoa quietíssimos, e cheos de suavidade, e ao redor d’elle a boa sombra sua, conhecida nos rostos dos que andavão perto d’elle⁷⁷³.

Embora a figura representada na Criação do Firmamento (Fig. 10) guarde algumas semelhanças com essa descrição - como as expressões e traços faciais, a barba média, a túnica e a estola, outros detalhes contrastam. Os pés da figura encontram-se descansos, seus movimentos são dinâmicos e os tons dos cabelos e da pele são alterados, assumindo um tom

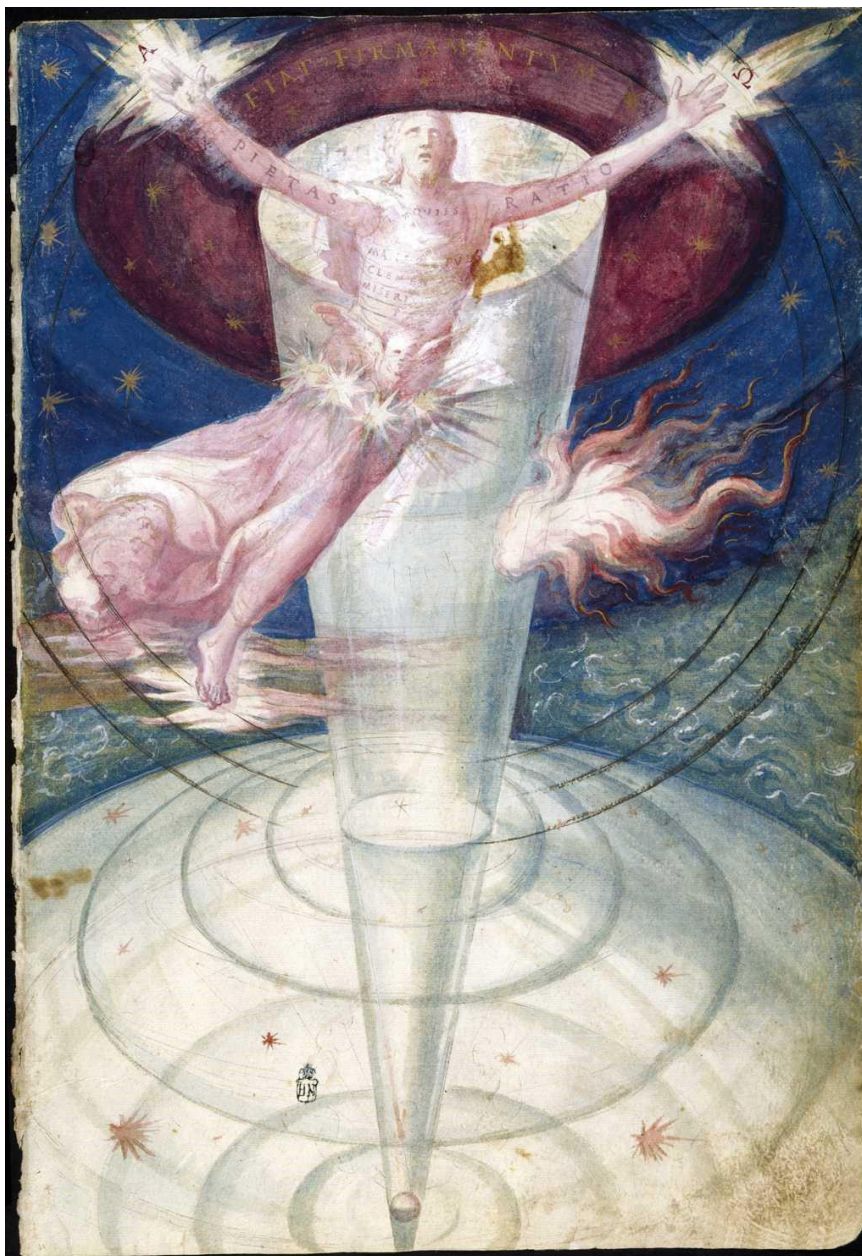
⁷⁷¹ AREOPAGITE. *The divine names and the mystical theology*, IV, 4, 697b-d, p. 135-136: [...] extends from the topmost and first among beings downward to the last among beings [...] it illuminates, creates life, conserves, and perfects all that is empowered. It is the measure, eternity, number, order, encompassing, cause and end of beings. (tradução do autor).

⁷⁷² DESWARTE, *As imagens das idades do mundo*, p. 22.

⁷⁷³ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 27, p.139-140.

avermelhado – uma associação direta à natureza ígnea da divindade, o que sinaliza que Francisco de Holanda tenha adaptado livremente sua própria descrição ao contexto da ilustração.

Figura 10 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*: Segundo Dia: Criação do Firmamento, Fl. 4 r., 1545. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid.



Fonte: D'OLLANDA. *De aetatibus mundi imagines*, Fl. 4r.

A figura, em posição de cruz, dirige o olhar para cima em um gesto de êxtase espiritual. As palmas de suas mãos, os seus pés e seu quadril (no qual está o rosto de um querubim) emitem raios semelhantes aos da figura do *Angelus Domini* (Fig. 8), uma clara alusão ao fogo, à luz e

aos raios das descrições de Pseudo-Dionísio⁷⁷⁴. O Λ e Ω do primeiro triângulo da Imagem do Primeiro Dia (Fig. 9) aparecem nas chamas ou raios das mãos da figura, indicando a encarnação do Verbo divino. Nos braços, tórax e torso da figura, estão inscritas as palavras latinas: *Pietas* (piedade), *Ratio* (proporção ou razão), *Quies* (quietude), *Mansuetudo* (mansidão), *Clementia* (clemência), *Misericordia*, *Pax* (Paz) e, diagonalmente, *Redemptio* (redenção). Essas palavras relacionam-se, por sua vez, a um trecho do capítulo 29 de *Da Pintura Antigua*:

Mas debaxo da caligem e resplendor d'estas imagens, que são uma mesma eternidade, mester é com grande temor e revência buscar a perfeição e serenidade do que convem pintar em taes e tão dificultosos olhos e faces, pois que sabemos que aqui se encerra toda a fermosura da invenção, da proporção, do decoro, da graça, do amor, do honor, da bondade, da piedade, da liberalidade, da mansidão, da dificuldade, e de todas as mães eicelencias e enfinidades dos divinos nomes⁷⁷⁵.

Sylvie Deswarte-Rosa aponta como possíveis fontes das inscrições sobre o corpo da imagem da divindade, os *Nomes Divinos*, de Pseudo-Dionísio⁷⁷⁶ e o *De divisione naturae* de João Escoto de Erígena, teólogo irlandês responsável por traduzir o *Corpus Dionisyacum* no século IX. Neste trabalho Escoto, que não teve contato direto com a literatura neoplatônica grega de origem pagã (com exceção do *Timeu*, que conhecia), extrai os elementos neoplatônicos de seu pensamento por meio dos escritos dos Padres gregos da Igreja, buscando uma conciliação entre o pensamento agustiniano, o de Pseudo-Dionísio e as doutrinas dos Padres gregos, nomeadamente Orígenes (184-253 d.C.), Basílio de Cesaréia (329/330-379 d.C.), Gregório de Nissa (ca.335-394 d.C.) e Máximo, o Confessor (ca.580-662 d.C.). A natureza, para Escoto, consiste em quatro principais tipos de fenômeno que englobam o que existe e o que não existe:

1- o que cria e não é criado: Deus (como Trindade), como a fonte de tudo, sem ser resultado de nada, incognoscível, cujos traços podem ser distinguíveis somente pelo que ele não é – *a via negativa* pseudo-dionisíaca.

2- o que cria e é criado: As causas primordiais, como a Bonitas, Essentia, Vita, Sapientia, Ratio entre outras, que variam no decorrer da obra, e são as *Ideas* das quais todo o universo é formado, e se unem no Verbo criador, o Logos, instrumento do poder criativo de Deus.

3- o que não cria e é criado: O universo e tudo que é criado dentro da estrutura do tempo e espaço, que deriva das causas primordiais por meio dos 4 elementos, seus instrumentos de

⁷⁷⁴ Ver supra, cap. 4.2.2.

⁷⁷⁵ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 29, p.146.

⁷⁷⁶ DESWARTE, *As imagens das idades do mundo*, p. 19-20.

criação, assim como estas causas o são da criatividade de Deus, em uma escala, do mais elevado ao mais baixo. Assim, destes elementos universais derivam os elementos físicos.

4- o que nem cria, nem é criado: Deus, o início e o fim de todas as coisas. Toda a criação, da mesma forma que vieram das causas primárias, voltarão ao Criador. O homem, como Microcosmo, que contém em si toda a criação, é também o ponto de união entre o que está acima e o que está abaixo de si. Quando a Segunda Pessoa da Trindade (Cristo) o redimiu, toda a criação também foi redimida no homem e, assim, ele e toda a criação são destinados a se elevarem até as causas primeiras, que constituem o Verbo criador, ambas descendo e se elevando novamente na cadeia que constitui a criação, através do Logos como redentor e intermediário⁷⁷⁷.

Portanto, o que Francisco de Holanda retrata em seu Segundo Dia, é o Verbo criador, a Segunda Pessoa da Trindade e a força criativa de Deus. As causas primeiras, pelas quais atua, estão inscritas em seu corpo que porta a redenção, que também se encontra sobre seu tórax, encarregado de restaurar o homem - e conseqüentemente o universo - aos seus lugares de dignidade entre as causas primeiras⁷⁷⁸. As imagens seguintes da Criação (Figs. 11- 16) mostram uma rearticulação dos elementos dos dois primeiros dias. O triângulo equilátero reaparece no desenho do Terceiro Dia (Fig. 11) , incorporando toda a Trindade, penetrando no mundo e separando a terra e a água. A Trindade é circundada pelo círculo vermelho do Empíreo, onde residem os coros angélicos, os quais contornam a região superior do plano, contemplando a divindade, tal como na doutrina pseudo-dionisíaca⁷⁷⁹. O círculo também alude à unidade da Trindade e será adotado em outras ilustrações como equivalente da divindade, contando com feixes de raios triangulares. Debaxo da camada de aguada branca do triângulo, observa-se as silhuetas das Pessoas que compõem a Trindade, das quais a mais visível é a figura do Pai, no vértice superior esquerdo.

Sylvie Deswarte-Rosa acredita que essa configuração demonstra uma indecisão, por parte de Francisco, sobre a representação de Deus Pai. Diante de uma possível repreensão quanto ao caráter heterodoxo de sua representação do Primeiro Dia (Fig. 9), Holanda teria se encontrado em um dilema sobre como representar a divindade de acordo com sua leitura neoplatônica-cristã (especialmente joanina) e, simultaneamente, ortodoxa⁷⁸⁰. Essa hipótese se

⁷⁷⁷ YATES, Frances A.. Ramon Lull and John Scotus Erigena. *Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes*, [s.l.], v. 23, n. 1/2, jan. 1960, p. 4. Interpretação da divisão efetuada primeiramente por Frances Yates.

⁷⁷⁸ DESWARTE, *As imagens das idades do mundo de Francisco de Holanda*. , p. 21.

⁷⁷⁹ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, III, 2, 165a, p.38; IV, 2, 180a, p.44-45; VI, 2, 200d-201a, p.54; VI, 2, 201a, p.55; VII, 1, 205b, p.58; VII, 2, 208a, p.60-61; VII, 4, 212a, p.66.

⁷⁸⁰ DESWARTE, *As imagens das idades do mundo de Francisco de Holanda*. , p. 13.

fundamenta em uma passagem seguinte do mesmo capítulo no qual Holanda sugere a utilização de formas geometrizadas para a figuração da Divindade. Após aconselhar o pintor que deixe as formas geométricas, não para o Criador, mas para a Trindade, indica que:

Mas ao Principio e ao Padre derão a imagem e antiguidade de um quietíssimo e fermoso velho. Ao Filho e Verbo a imagem de um benigníssimo e pacifico Salvador, e o Spirito Sancto paraclete a imagem de flamma e de fogo, e tambem a pureza da pomba, como foi a specia em que pareceo no bautismo do Senhor⁷⁸¹.

Figura 11 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, Terceiro Dia: Separação das águas, Fl. 5 r., 1545. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid.



Fonte: D'OLLANDA. *De aetatibus mundi imagines*, Fl. 5r.

⁷⁸¹ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 29, p. 146.

Como solução para esse dilema, Holanda teria optado por reproduzir as Pessoas da Trindade dentro do triângulo mas, ao mesmo tempo, cobri-las com uma camada de tinta, permanecendo assim fiel à ortodoxia e também à sua própria Idea. Todavia, a hipótese de Deswarte-Rosa deixa em aberto o motivo pelo qual a imagem do Primeiro Dia (Fig. 9) não tenha sofrido intervenções como a do Terceiro (Fig. 11).

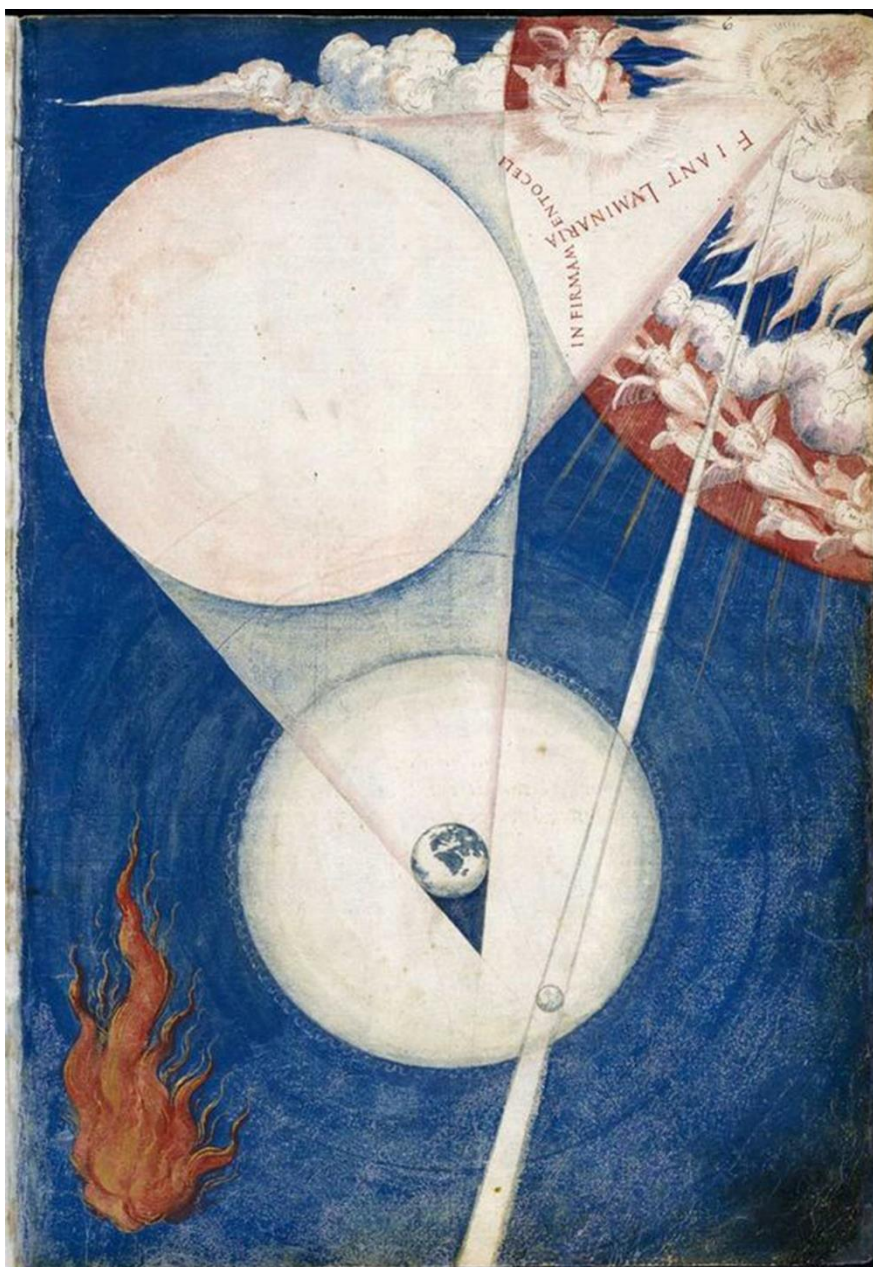
Na ilustração seguinte (Fig. 12), representando a criação do sol e da lua, o triângulo da Trindade é substituído pela figura do Verbo. A imagem é predominantemente composta por três regiões: O círculo maior, o sol; o círculo do mundo sublunar, composto pela terra e pela lua; e o círculo das esferas divinas, formado por um círculo avermelhado onde estão os coros angélicos e uma camada de nuvens, dentro da qual está o Verbo criador. O plano secundário é preenchido pelo fundo celeste e, no canto inferior esquerdo, a chama do Espírito Santo ocupa um posição de testemunha. Os astros são criados pela palavra do Verbo divino, revestida de luz: “*Fiant luminaria in firmamento celi*” (Que se façam os luzeiros no firmamento do céu).

Assim como nas ilustrações anteriores, a influência de Pseudo-Dionísio é evidente. O Salvador é representado com chamas, raios e nuvens, circundado pela primeira hierarquia angélica, composta pelos serafins, querubins e tronos, que diretamente recebem os influxos divinos e conhecem a divindade. O nome “serafim”, como revela Areopagita, denota “aqueles que abrasam” ou “aqueles que aquecem”, habitando a órbita ou “vestíbulo” de Deus⁷⁸². Uma mudança, contudo, ocorre a partir da imagem seguinte. A linguagem plástica predominantemente geometrizada ou (“surrealista”, segundo Jorge Segurado⁷⁸³), adotada nas quatro primeiras ilustrações da criação é quebrada a partir do Quinto Dia (Fig. 13), a partir da qual as imagens assumem uma tendência figurativa.

⁷⁸² AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, VI, 2, 200d-201a, p.54; VI, 2 201a, p.55; VII, 1, 205b, p.58; VII, 1, 205b-c, p.59; VII, 2, 208a, p.60-61.

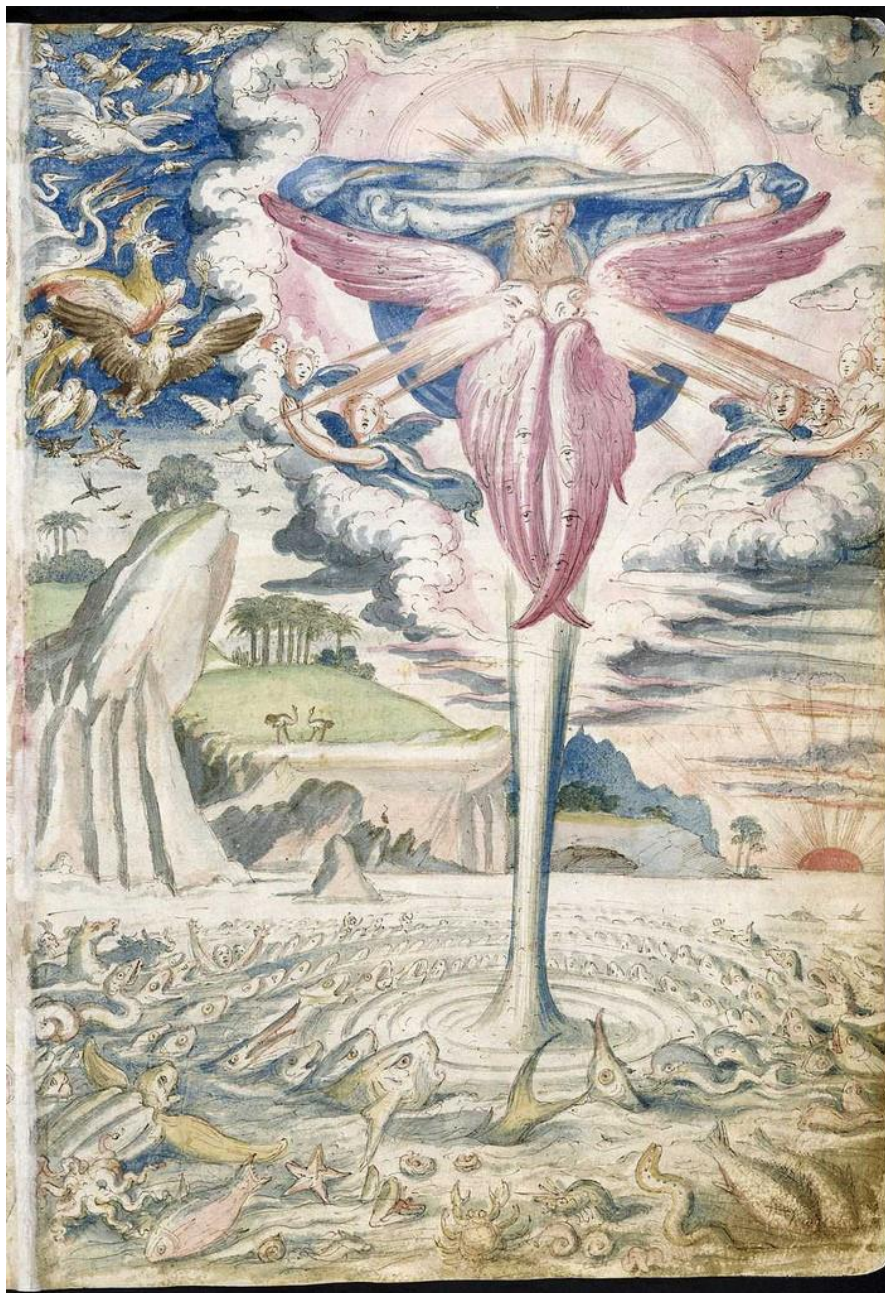
⁷⁸³ D'OLLANDA. *De aetatibus mundi imagines*, p. 282.

Figura 12 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, Quarto Dia: criação do sol e da lua, Fl. 6 r., 1547-1551. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid.



Fonte: D'OLLANDA. *De aetatibus mundi imagines*, Fl. 6r.

Figura 13 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, Quinto Dia: Criação dos peixes e aves, Fl. 7 r., 1547-51. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid.



Fonte: D'OLLANDA. *De aetatibus mundi imagines*, Fl. 7r.

A composição se subdivide em três regiões: o Céu na parte superior, a Terra na parte média e o Mar no primeiro plano. Iniciando do céu, no canto superior esquerda estão os pássaros recém criados. Ao lado, está o busto do Criador unido a dois querubins, representados apenas com suas faces reluzentes acompanhadas de asas repletas de olhos. O conjunto, completado por um véu lançado sobre os seres angelicais pelo Criador, forma um triângulo direcionado para baixo, de cujo vértice desce um influxo divino rumo ao mar, responsável pela criação dos peixes e outros seres marinhos. Ao fundo do grupo dos seres divinos, encontra-se o mesmo círculo ígneo

representando a unidade divina e o Empíreo, emoldurado por nuvens e outras entidades angélicas, essas, por sua vez, figuradas com membros e mantos, permitindo constatar que são anjos de uma hierarquia subalterna.

O conjunto dos seres divinos das ilustrações de Francisco de Holanda, vincula-se diretamente à hierarquia celeste de Pseudo-Dionísio e às descrições bíblicas dos querubins, especialmente o livro de Ezequiel (10:12), que relata os querubins enquanto seres repletos de olhos. Para Areopagita, “as sagradas Escrituras nos ensinam que os mais santos tronos e as ordens dotadas de muitos olhos e muitas asas (Êxodo 1: 1-28), que se chamam em hebraico querubins e serafins, estão colocados imediatamente ao redor de Deus, mais próximos que todos os demais”, recebendo diretamente seus influxos⁷⁸⁴. Assim, a representação dos querubins com olhos simboliza o poder de conhecer e ver diretamente Deus,

de receber o dom supremo da luz, e de contemplar o esplendor da beleza divina com o poder primordial. Também mostra o poder de acolher em si a plenitude de dons que os tornam sábios e de compartilhar generosamente e efusivamente com os seres inferiores essa sabedoria recebida do alto.⁷⁸⁵

O véu divino sobre o par de querubins, por outro lado, denota o uso do véu enquanto modo de limitar as irradiações divinas para tornar-se visível ao seres terrenos, assim como Moisés vestiu o véu após descer do Monte Sinai, cobrindo o brilho de seu rosto (Êx. 34:29-35). O véu, portanto, tem o objetivo de esconder parcialmente os mistérios divinos, somente acessíveis à primeira hierarquia angélica (serafins, querubins e tronos), que os contemplam diretamente. Logo, os querubins, como seres ligados à faculdade visual, são especialmente conhecidos pela “profunda inteligência” com que contemplam os mistérios de Deus⁷⁸⁶.

Adicionalmente, repetem-se os elementos iconográficos expressos na *Hierarquia celeste* elaborada pelo falso apóstolo de Paulo, como as nuvens ao redor de Deus e dos querubins, e os raios, emanando das faces dos anjos e da cabeça de Deus, cuja luz é refratada através de seu véu. A mesma linguagem figurativa é empregada nas três ilustrações do Sexto Dia (Figs. 14-16). A primeira delas (Fig. 14) mostra a criação do homem a partir do limo da terra. Situada na metade superior da folha, é a primeira das imagens da Criação a ocupar a mesma folha da passagem bíblica correspondente (Gn. 1:24-31; 2: 1-4, 15-17), que também acompanha a ilustração seguinte (Fig. 15).

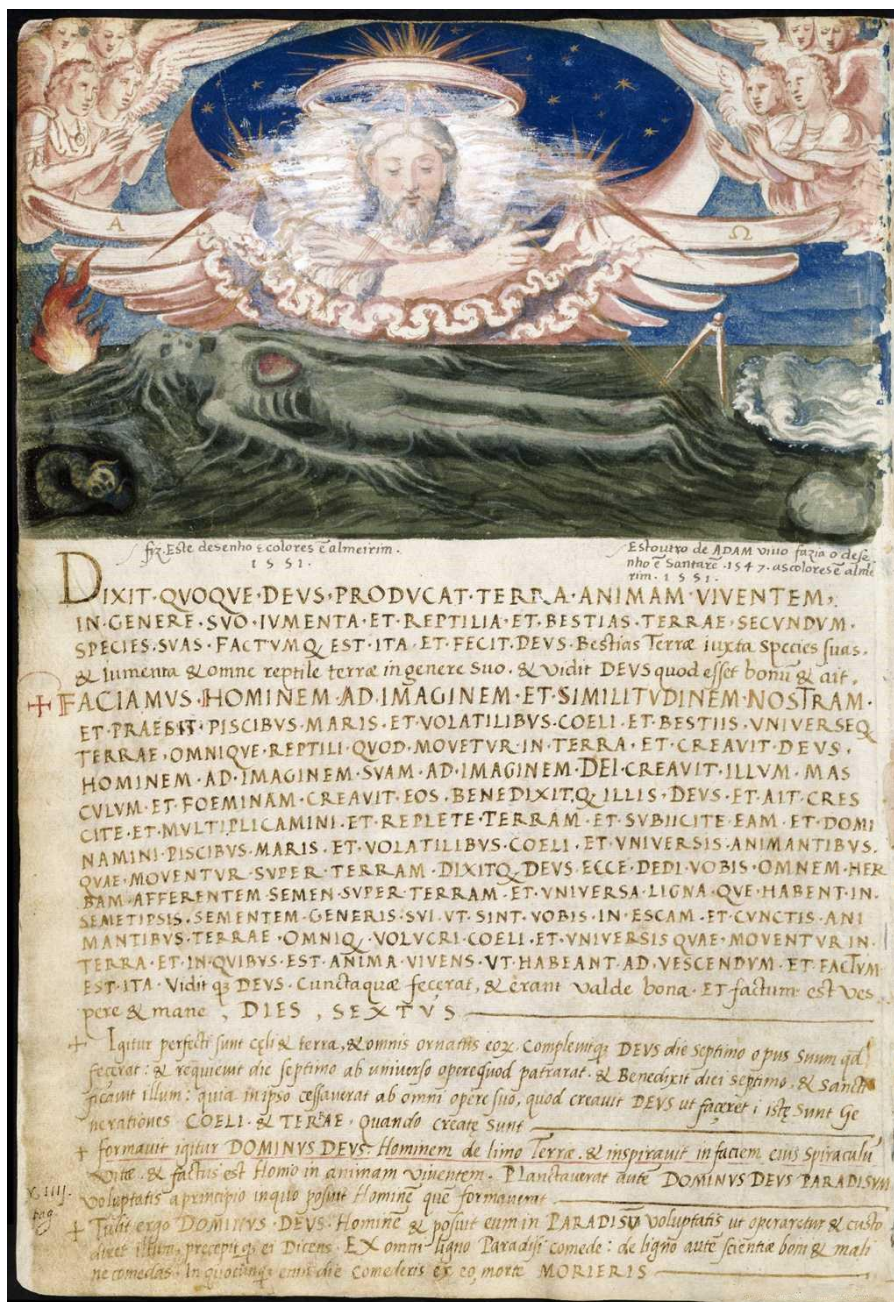
⁷⁸⁴ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, VI, 2, 200d-201a, p.54; VI, 2, 201a, p.55.

⁷⁸⁵ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, VII, 1, 205c, p.59. Sobre a representação dos querubins repletos de olhos(10:12).

⁷⁸⁶ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, VII, 4, 212b, p.67; XV, 3, 332b, p.113.

Figura 14 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, Sexto Dia: A criação do homem, Fl. 7 v., 1551.

Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid.

Fonte: D'OLLANDA. *De aetatibus mundi imagines*, Fl. 7v.

A obra se divide em duas regiões. Na primeira, o artífice divino permanece cercado por anjos e, ao fundo, há uma abertura do céu terreno, através da qual pode-se ver o céu estrelado do mundo supra lunar. O Criador alado e “semi-tricéfalo” (cujo rosto se situa entre as faces manchadas das outras Pessoas da Trindade⁷⁸⁷) tem seus braços cruzados em movimento. De

⁷⁸⁷ A representação da Trindade como uma figura de três faces remonta à Idade Média e, desde o século XIV, foi alvo de controvérsias devido a uma suposta “monstruosidade” da representação, o que poderia levar a um desvio dogmático dos fieis. Ao longo do século XVI esse tipo representativo seria condenado quase unanimamente, entretanto, isso não impediu a proliferação de obras do gênero nos séculos seguintes. Sobre as possíveis origens

suas mãos e de sua boca emergem raios, com os quais infundirá vida ao corpo inerte recém formado do Homem, alocado na segunda parte da pintura. O receptáculo humano possui uma abertura na região do coração, local onde a divindade inserirá a alma. Ao lado do corpo feito de terra está o fogo do Espírito Santo e, abaixo, a serpente que posteriormente tentará Eva a comer o fruto proibido. À direita, próximo aos pés do recipiente humano está um compasso, que expressa claramente o conceito de Deus enquanto artífice ou projetista do homem, o microcosmo, tal como Holanda o concebe em *Da Pintura Antigua*.

Sobre a utilização de atributos projetivos, Pseudo-Dionísio, o Areopagita esclarece: “Os instrumentos dos geômetras e dos arquitetos significam seu poder de fundar, de edificar e de concluir tudo o que diz respeito à elevação espiritual e à conversão daqueles que lhes estão subordinados (Ezequiel 40:3; Amós 7:7. Zacarias 2:1; Apocalipse 21:15)”⁷⁸⁸. É esclarecedora, nesse ponto, a passagem na qual Holanda se refere à criação de Adão do limo da terra. Após afirmar que Deus pintou a natureza e os animais, o artista pressegue e revela que:

Ora mais claramente pintou elle por sua propria mão tomando limo da terra e formando della a proporção e fabrica do strumento absolutissimo que é o homem. Depois sobre a costa deste pintou a imagem da molher Eua. Porem esta de que fallo he pintura animante que fez o imortal Deos⁷⁸⁹.

A “pintura animante” à qual Holanda se refere é o próprio ato de animação da carcaça terrena do homem, que surge vivo ou “animado” na página seguinte (Fig. 15). Nessa ilustração, Adão recebe de Deus o comando sobre o mundo e os animais: os terrestres, reunidos em torno de Adão na região inferior; as aves no canto superior esquerdo, em posições de reverência. Deus, unguindo a face do primeiro homem com o fogo divino, com o corpo formado por nuvens e com raios emanando de sua cabeça (ainda de acordo com o texto pseudo-dionisíaco) junto ao triângulo da Trindade. Ao fundo da figura divina está o mesmo círculo brilhante das ilustrações anteriores e, da forma geométrica, desce um influxo rotacionando como um tornado em direção à terra, semelhante ao cone de luz da imagem do Segundo Dia (Fig. 10).

A mesma linguagem figurativa é seguida na ilustração seguinte, exibindo a criação de Eva a partir do corpo de Adão (Fig. 16). A composição se subdivide em duas partes: a primeira, ocupada principalmente pelas três pessoas da Trindade, representadas separadamente em três rostos radiantes: Deus pai, o Espírito Santo (figurado por nuvens) e o Filho, cujos corpos são substituídos por raios agudos de luz, nos quais se banham três seres angélicos de asas

dessa representação, cf. PETTAZZONI, R.. The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity. *Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes*, [s.l.], v. 9, 1946, p.135-151; VAN ASSELT, W.; VAN GEEST, P.; MÜLLER, D.; SALEMINK, T. (Eds.). *Iconoclasm and iconoclasm: struggle for religious identity*. Leiden, Boston: Brill, 2007, p. 379-380.

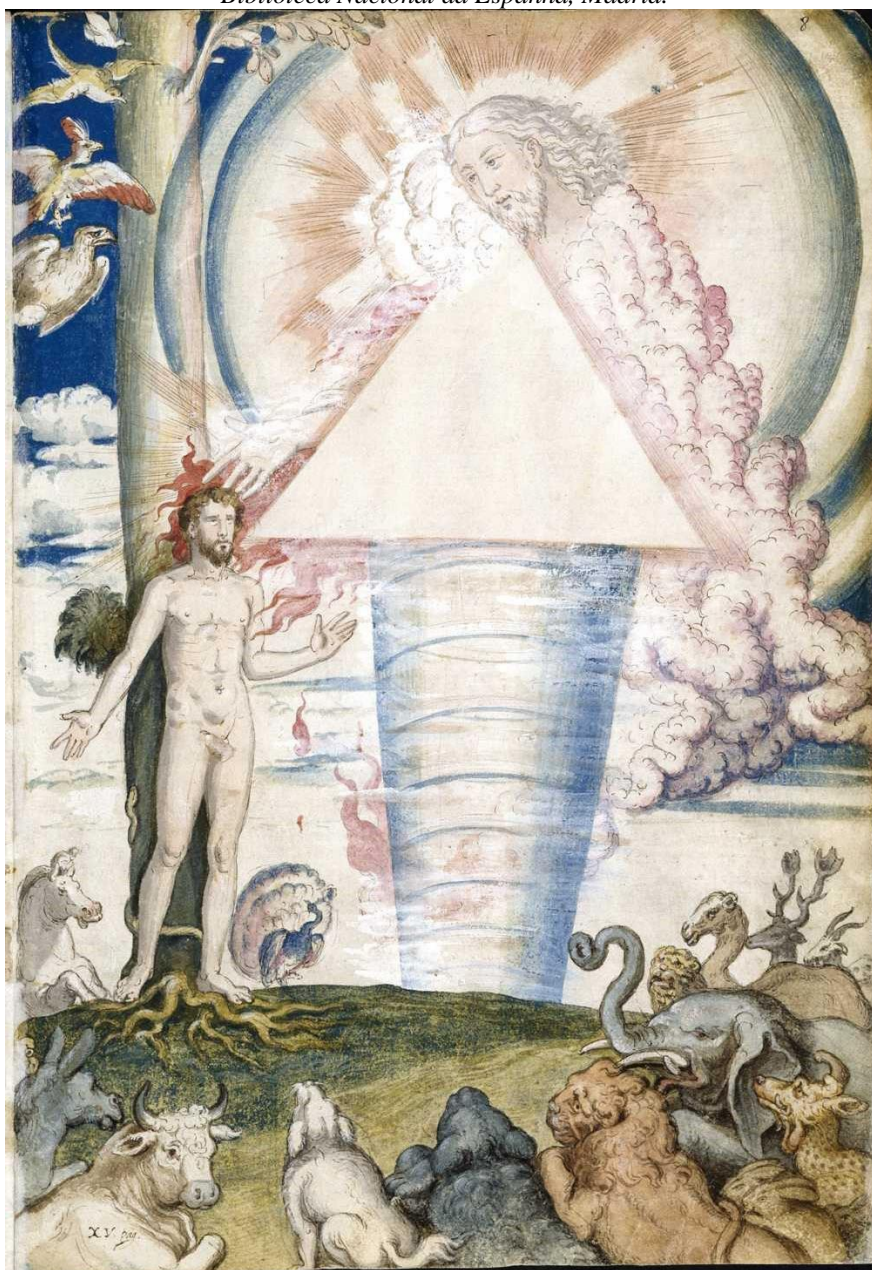
⁷⁸⁸ AREOPAGITA. *A hierarquia celeste*, XV, 5, 333b, p.116.

⁷⁸⁹ HOLANDA, *Da Pintura Antiga*, I, 1, p.24-25. Sobre a “pintura animante, cf. supra, cap. 4.1.2.

vermelhas, alinhados com as luzes em posição de oração. O grupo é cercado por uma espessa camada de nuvens com o céu terrestre ao fundo. A segunda parte, na área inferior da imagem, é formada por Adão adormecido e Eva, que emerge de sua costela envolta pela chama criadora de Deus.

Em todas as ilustrações são percebidos elementos comuns, como a existência de nuvens, raios e chamas, trabalhados de modo variado conforme o contexto narrativo a ser desenhado. Desse modo, as imagens da Criação comportam uma grande variedade de temas, doutrinas e textos comuns aos escritos de Francisco de Holanda.

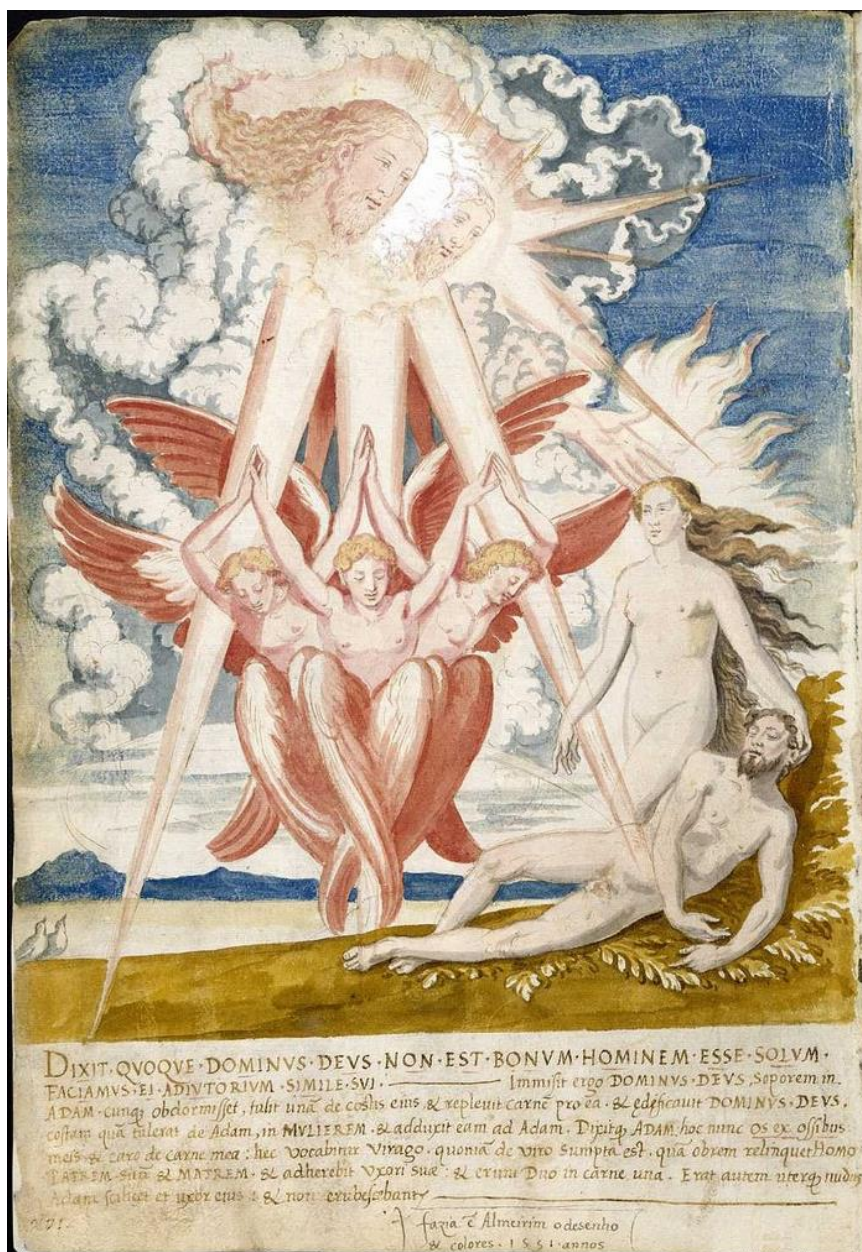
Figura 15 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, Sexto Dia: Adão vivo, Fl. 8 r., 1547-51. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid.



Fonte: D'OLLANDA. *De aetatibus mundi imagines*, Fl. 8r.

Assim, de acordo com José Stichini Vilela, é possível considerar que o álbum *De aetatibus mundi imagines* é o correspondente artístico das ideias expostas em *Da Pintura Antigua*⁷⁹⁰. No que diz respeito à doutrina neoplatônica, ambas as obras ecoam princípios desenvolvidos por Platão, Plotino, Pseudo-Dionísio, Marsílio Ficino e suas traduções dos textos platônicos, neoplatônicos e herméticos, interpretados em *concordia* com a doutrina cristã.

Figura 16 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, Sexto Dia: O nascimento da mulher, Eva, Fl. 8v., 1551. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid.



Fonte: D'OLLANDA. *De aetatibus mundi imagines*, Fl. 8v.

⁷⁹⁰ VILELA. *Francisco de Holanda*, p.58.

Francisco de Holanda demonstrou, por outro lado, uma preocupação em adequar seu *De aetatibus mundi imagines* à ortodoxia eclesiástica, permeada por valores tridentinos, cujo enrijecimento em Portugal se intensificava a partir da quarta década do século XVI⁷⁹¹. É compreensível, considerando a heterodoxia dos escritos e da produção pictórica holandianas, que seu códex fosse dedicado à “Catholicam Ecclesiam” e que suas imagens tenham passado pelo julgamento de D. João III, D. Catarina, Infante D. Luis e de teólogos da Ordem de São Domingos: Frei Tomé da Costa, Frei João da Cruz e Frei Alfonso de Peralta, “os quais unanimemente aprovaram e confirmaram, todas essas coisas pensadas e pintadas segundo a Igreja Católica e a Divina Escritura”⁷⁹².

Apesar da aprovação geral, é possível que Holanda tenha sido aconselhado a ajustar determinados detalhes, como a figuração da Trindade, o que é representativo da situação filosófica e artística de meados de século. Com a circulação da *Poética* de Aristóteles a partir do final do século XV, a tradição didática em relação às imagens, enraizada na teoria da metáfora, no estabelecimento de normas, técnicas e na potencialidade da arte em incitar as paixões e as expressões humanas, tornou-se conveniente aos novos ideais propagados pela Contra-Reforma. Por ressaltar a possibilidade de utilização da arte como propaganda, ferramenta pedagógica e estímulo à piedade religiosa, a obra aristotélica foi prontamente aceita pelas autoridades eclesiásticas tridentinas, auxiliando na propagação e catequese dos fiéis em instituições de ensino administrados pela Companhia de Jesus⁷⁹³.

Já se formava, assim, o domínio político e religioso exercido sobre as artes figurativas pelo Concílio de Trento, que fora sintetizado no decreto da sessão XXV do dia 4 de dezembro de 1563, que versa sobre “*De invocatione, veneratione, et Reliquiis, Sanctorum, et sacris imaginibus*” (Da invocação, veneração e das relíquias dos santos e das imagens sagradas)⁷⁹⁴. Após esse evento, houve um declínio dos frutos do Renascimento: “A axiologia humanista viria a ser esmagada pelo peso de uma hierarquia de valores teológicos de inspiração feudal”⁷⁹⁵. A repressão religiosa perpetrada pela Igreja encontrou um solo fértil em Portugal, tendo como defensor o monarca D. João III, ironicamente, o mesmo responsável por, alguns anos antes,

⁷⁹¹ Ver ainda supra, cap. 3.1.

⁷⁹² D'OLLANDA. *De aetatibus mundi imagines*, Fl. 2r: omnes de uno consensu Probaverunt et Confirmaverunt omnia hec esse excogitata et depicta secundum Catholica Ecclesiam et Divinam Scripturam. (tradução do autor)

⁷⁹³ SALDANHA. *Poéticas da Imagem*, p. 174.

⁷⁹⁴ REYCEND, João Baptista. *O sacrossanto e ecuménico Concílio de Trento em latim e portuguez*. Lisboa: 1781, v. 2, XXV, *De invocatione, veneratione, et Reliquiis, Sanctorum, et sacris imaginibus*, p.346 s..

⁷⁹⁵ LOUSA, Teresa. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte pós-conciliar. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, [S.l.], n. 18-19, junho 2014, p.174.

enviar Francisco de Holanda para estudar a arte e a cultura italianas e empreender uma renovação cultural no reino lusitano aos moldes da cultura italiana.

Como consequência, a linguagem maneirista de origem romana, absorvida pela cultura lusitana nos tempos de atividade de Francisco (o qual se destacou como um de seus principais promotores), seria marcada por uma austeridade formal e uma maior afinidade para com os valores tridentinos em difusão com o Concílio de Trento, iniciado em 1545. Com esses valores estéticos, a arte voltou-se para a busca da clareza representativa, a simplicidade, a inteligibilidade e o apelo às emoções religiosas por meio do realismo e da persuasão imagética⁷⁹⁶.

O pensamento de Aristóteles restabeleceu a natureza como objeto de representação, retirando-o do interior do artista para o mundo sensível e estimulando o realismo das obras. Considerando essa transformação nas ideias estéticas, a obra de Holanda, carregada de misticismo neoplatônico, apesar das tentativas do artista em adequá-la às novas exigências estéticas, poderia ser vista com desconfiança. Nesta direção, Teresa Lousa salienta que, a respeito do códex *De aetatibus mundi imagines*, “tratando-se de uma obra em imagens, onde toda a sua riqueza está no poder narrativo e místico das mesmas, podemos intuir que Holanda procurava também ir ao encontro da política de reforço das imagens veiculada pelo Concílio de Trento”⁷⁹⁷.

O Concílio de Trento abriu um novo capítulo decisivo para a arte europeia e para o próprio maneirismo, limitando sua expressão em nome do decoro, condenando seus excessos e caprichos iniciais por meio das rígidas prescrições dos inquisidores do Santo Ofício⁷⁹⁸. Esse evento levou a uma crise artística e espiritual na arte da segunda metade do século XVI, o que marcaria profundamente os últimos anos de atividade de Francisco de Holanda. Mesmo que a tradição renascentista e o paganismo continuassem presentes na iconografia artística, todavia, coabitavam com novas regras religiosas com objetivos limitadores para a prática dos artistas. Em última instância, os limites impostos aos artistas pela Igreja colocavam em risco a liberalidade e a independência destes como profissionais do saber, posição já conquistada na Itália e incipiente em Portugal⁷⁹⁹, tendo Francisco como um de seus principais defensores. Neste cenário se insere os últimos anos do pintor português e o impacto de sua obra na cultura portuguesa do *Cinquento*, tema que será tratado a seguir.

⁷⁹⁶ SERRÃO. A pintura maneirista em Portugal, p. 429.

⁷⁹⁷ LOUSA. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte pós-conciliar, p.174.

⁷⁹⁸ SERRÃO. *História da Arte em Portugal*, p.169.

⁷⁹⁹ LOUSA. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte pós-conciliar, p.175.

4.3.2 O legado de Francisco de Holanda na cultura portuguesa do século XVI

Franisco de Holanda, por meio de sua obra escrita e artística, almejava ser um dos responsáveis por promover uma reforma na cultura portuguesa, fundamentada na arte da Antiguidade (especialmente a romana) e na valorização do estatuto social do pintor, exaltado como uma verdadeira divindade, o representante por excelência do poder criativo do ser humano. O artista, devotava grande esperança na transformação cultural do reino promovida pelo rei D. João III, ao qual era profundamente fiel e mantinha estreitas relações, tendo-lhe dedicado seu álbum de *Desenhos das Antigualhas* e seu *Da Pintura Antigua*⁸⁰⁰.

Todavia, Holanda não participaria ativamente desse processo. Após as mortes do Infante D. Luís e de D. João III respectivamente nos anos de 1555 e 1557, seus principais protetores, a posição do artista na corte foi fragilizada. Alia-se a isso a difusão dos ideais contra-reformistas, que promoviam o combate às doutrinas heterodoxas (entre as quais o neoplatonismo) em todo o continente através das autoridades tridentinas⁸⁰¹.

Em Portugal, esse processo já se inicia nos últimos anos de reinado do rei D. João III, período marcado pelo enfraquecimento das frágeis tendências humanistas e filosóficas recebidas da Itália⁸⁰², a crise econômica; o processo de encarceramento dos lentes bordaleses do Colégio das Artes em Coimbra em Agosto de 1550 e pela crescente influência dos jesuítas, culminando na entrega da orientação do Colégio à Companhia de Jesus em 1555⁸⁰³. Este incidente constituiu o marco da renovação do escolasticismo em Portugal, que daria origem ao Curso Conimbricense⁸⁰⁴.

É o momento duma inflexão profunda, em que no Colégio das Artes, fundada em 1542, se assiste ao transito de uma directriz humanística vigente na Filosofia, expressa no regulamento da Schola Aquitanica de mestre André de Gouveia, para, um ensino que a orientação post-tridentina preceituava, num retorno inteligente à ligação de Santo Tomás de Aquino⁸⁰⁵

⁸⁰⁰ HOLANDA. Da Pintura Antiga, Prologo, p. 5 s.; *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, Fl. 1r; ALVES. *Introdução*, p.192.

⁸⁰¹ A perda de favor régio é descrita por Holanda em HOLANDA. *Da sciencia do desenho*. Edição crítica por Joaquim de Vasconcellos. Porto: Imprensa Portuguesa, 1879, VIII, p. 23. Sobre a oposição do dogma tridentino ao neoplatonismo, ver supra, cap.2.3.

⁸⁰² SERRÃO. *História da Arte em Portugal*, p.169.

⁸⁰³ DESWARTE. *Ideias e Imagens*, p.151; CAEIRO. O pensamento Filosófico do século XVI ao século XVIII em Portugal e no Brasil, p. 64.

⁸⁰⁴ O Curso Conimbricense, sob o nome de *Comentarii Collegii Conimbricensis Societatis Iesu*, foi uma série de comentários feitos sobre diversas obras de Aristóteles, que reuniam o a produção filosófica em Lisboa e Coimbra entre 1592 e 1606. Cf. GOMES, Josué. Pinharanda. *Os Conimbricenses*. Lisboa: Guimarães Editores 1992.

⁸⁰⁵ CAEIRO. O pensamento Filosófico do século XVI ao século XVIII em Portugal e no Brasil, p. 64.

Junto destes acontecimentos, foi decisiva a presença, em Portugal, do Tribunal do Santo Ofício sob a liderança do Cardeal-Infante D. Henrique. A chegada da Inquisição constituiu o marco do declínio dos ideais italianos em Portugal, caracterizado pelas censuras e pelo *Index*, (em formato manuscrito em 1547 e posterior impressão em um formato ampliado em 1551). Como consequência, no campo filosófico, houve uma repulsa perante toda doutrina acusada de heterodoxia em solo lusitano, incluindo, por consequência, o neoplatonismo. Autores e obras esotéricos do século XVI como Heinrich Cornelius Agrippa, Johannes Reuchlin e Pico della Mirandola, um certo livro intitulado “*Libri Hermetis Magi ad Aristotelem*” (de autoria desconhecida, mas de caráter evidentemente hermético), a célebre *Clavicula Salomonis*⁸⁰⁶ entre outros escritos foram adicionados no *Index* de 1564, editado por Francisco Correia, tipógrafo de D. Sebastião e do Cardeal-Infante D. Henrique⁸⁰⁷.

Os opositores religiosos do neoplatonismo renascentista e de toda doutrina considerada heterodoxa partiam, de um modo geral, de uma perspectiva religiosa. Viam com desconfiança e ceticismo qualquer fenômeno sobrenatural, acreditavam que toda magia era demoníaca ou ilusória e condenavam toda filosofia pagã, entre as quais o neoplatonismo se inseria, tomando a Bíblia como a suprema autoridade. Entre estes autores, destacam-se os católicos Gian Francesco Pico della Mirandola (1470-1533), sobrinho do célebre neoplatônico, e Martin del Rio (1551-1608), e os protestantes Johannes Wier (1515-1588) e Thomas Erastus (1524-1583), que, com a exceção de del Rio, compõem uma tradição argumentativa homogênea de reação à magia⁸⁰⁸.

Para Gian Francesco Pico, a *prisca theologia*, longe de uma revelação divina, é uma superstição errônea, assim como a idolatria, a magia e a astrologia. Para o autor, toda religião pagã é diabólica e revestida de magia negra, e o pouco que possui de verdadeiro foi roubado de Moisés⁸⁰⁹. Wier, um agressivo protestante anticatólico, em *De Praestigiis Daemonum, Et Incantationibus ac veneficiis libri sex* (1563) vai além e afirma que até mesmo as Sibilas foram inspiradas pelo demônio, que transmitiu a elas as profecias do Antigo Testamento sobre a vinda de Cristo de modo a enganar os cristãos, levando-os a acreditar que elas haviam sido

⁸⁰⁶ Grimório pseudepigráfico de origem medieval. Seu conteúdo apresenta 36 pantáculos (símbolos que expressam significados esotéricos e mágicos como objetivo de estimular uma transformação espiritual ou efeitos no plano físico) supostamente capazes de operar uma ascensão espiritual pelos planos sutis da existência e invocar espíritos (prática chamada de Goécia). A maioria dos manuscritos originais datam dos séculos XVI e XVII. Cf. LIBER, Irene (Org.). *A Clavicula de Salomão: as chaves da magia cerimonial*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2006, p. 7-15.

⁸⁰⁷ CORREIA, Francisco (Ed.). *Index Librorum Prohibitorum cum regulis confectis per Patres à Tridentina Synodo delectos, autoritate Sanctiss. D.N.P. IIII, Pont. Max. comprobatus*. Olyssippone: Apud Franciscum Corream, 1564, Fl. 25 v., 31 r., 34 r..

⁸⁰⁸ WALKER. *Spiritual and Demonic Magic*, p.145 e sgs.

⁸⁰⁹ MIRANDOLA, Gian Francesco Pico della. *Opera Omnia*. Basileae: ex officina Henricpetrina, 1573, p.814 sgs.

divinamente inspiradas. Além disso, Wier diferencia os prodígios dos milagres ao considerar os primeiros como nocivos ou inúteis aos homens, enquanto os segundos são benéficos⁸¹⁰.

Erastus segue a mesma tendência crítica de Wier e Gian Francesco, embora sua condenação da magia seja ainda mais radical, atacando as bases teóricas da magia por meio de argumentos do ponto de vista empírico e, assim como aqueles, tem grande dificuldade em solucionar a problemática sobre a distinção entre a magia pagã e as cerimônias religiosas cristãs. Toma a Bíblia como a maior autoridade em qualquer assunto, religioso ou científico. Condena a magia de Ficino, identificada com as abominações egípcias e o platonismo: “Pensareis que esse homem é um sacerdote de Deus, como quer aparentar, e não o patrocinador e sumo sacerdote dos mistérios egípcios?”. Acusa Ficino de viver segundo fabulas repugnantes e diabólicas, desejando ver a religião completamente livre de qualquer magia, negando que a mente humana, por meio da *phantasia*, possa contemplar as *Formas* ou *Ideas* da mente divina⁸¹¹.

Outro ataque potente ao neoplatonismo florentino foi efetuado pelo jesuíta Martin Del Rio (1551-1608) em *Disquisitionum magicarum libri sex* (1599), obra que se tornaria influente. Apesar de aceitar a possibilidade de uma magia “natural” e não-demoníaca, na prática condena toda magia secular como tal. Afirma que a difusão da magia e da feitiçaria em seu tempo se deu com o advento da heresia. Para ele, a única magia aceitável e “natural” é aquela praticada por Adão, que considera como uma ciência natural, que engloba também a “boa” astrologia. Nega que os céus são animados e que as qualidades ocultas têm origem nos astros. Além disso, distingue a magia herética e as fórmulas sacramentais cristãs somente em termos de autoridade: a magia é demoníaca por não possuir a autoridade das escrituras, e é com esse argumento que Del Rio ataca sobretudo a magia de Ficino, Pico e especialmente Agrippa, o qual considera um “archimagus”, um mago totalmente negro⁸¹².

⁸¹⁰ WIER, Johannes. *De Praestigiis Daemonum, Et Incantationibus ac veneficiis libri sex, aucti et recogniti*. Basileae: Ex officina oporiniana, 1568, I, 8, p.53-57; WALKER, *Spiritual and Demonic Magic*, p.155-6.

⁸¹¹ ERASTUS, Thomas. *Disputationem de medicina nova Philippi Paracelsi*. Basileae: apud Petrum Pernam, 1572-3, p. 118: An tu Sacerdotem Dei, qualis videri voluit, ac non potius Aegyptiorum sacrorum approbatorem et Antistitem esse putabis ita licenter in pietatem insanientem? Certum est, nullos sub hoc Sole (de Philosophis loquor) vixisse maiores et officiosiores Daemonum cultores Platoniceis. (tradução do autor). Este trecho também é citado em WALKER, *Spiritual and Demonic Magic*, p.153-6 e YATES. *Giordano Bruno e a Tradição hermética*, p.183.

⁸¹² DEL RIO, Martín. *Disquisitionum magicarum libri sex: Quibus continetur accurata curiosarum artium, & vanarum superstitionum confutatio; utilis theologis, iuris consultis, medicis, philologis*. Lugduni: Apud Horatium Cardon, 1608, p. 178-185. A mesma opinião seria compartilhada por Ricardus Argentinus, para quem Agrippa envolvia-se na prática da invocação de demônios. Cf. ARGENTINUS, Ricardus. *De prestigiis et Incantationibus Daemonum et necromanticorum*: liber singularis nunquam antè hac aeditus, Basileae: [s.n], 1568, p.46.

“Daqui em diante, a única ideia aceitável e pensável será a ortodoxa. Toda ideia ‘esotérica’ ou ‘não respeitosa’, neoplatónica ou erasmiana, será susceptível da ameaça de morte pelas fogueiras dos autos-de-fé.”⁸¹³. Portanto, uma maior abertura ao neoplatonismo em Portugal teria ocorrido até os anos de 1540, embora Francisco de Holanda fosse o único a ter explorado sistematicamente esta corrente de pensamento em sua obra teórica e artística. Há, contudo, uma situação paradoxal, já observada por Deswarte-Rosa na qual o neoplatonismo em Portugal seria mais presente na teoria artística do que em obras preocupadas exclusivamente com especulações filosóficas, situação oposta à da Itália⁸¹⁴.

Com a morte de D. João III, tornou-se decisivo o pouco interesse cultivado pelo jovem rei D. Sebastião em relação às artes, ao contrário de seu antecessor, agindo de modo indiferente aos apelos de Francisco de Holanda, que desejava servir ao rei com sua arte⁸¹⁵. Paralelamente, a respeito da posição de Francisco de Holanda na corte portuguesa, é importante destacar a pouca estima que o Cardeal-Infante D. Henrique nutria por seu sobrinho bastardo D. António, Prior do Crato, filho do infante D. Luís, grande apoiador de Holanda. A aversão do Cardeal ao seu sobrinho pode ter se estendido ao próprio artista, que mantinha uma relação amistosa com o filho de D. Luís⁸¹⁶, fato que pode ter contribuído para o ostracismo que Francisco experimentaria sobretudo após a regência de D. Catarina entre 1557 e 1562, quando o Cardeal-Infante assume a regência até a maioridade de D. Sebastião, em 1568⁸¹⁷.

O artista denuncia essa situação de abandono em sua “lembrança” ao rei D. Sebastião, em da *Fabrica que falece a cidade de Lisboa*, acompanhado de *Da ciência do desenho*, finalizados em 1571. Após fazer referencia à sua missão, dada por D. João III, de estudar as “fortalezas e obras insignes e ilustres” italianas, trazendo-as em desenho sob a forma do álbum das *Antigualhas*, Francisco se queixa que, “por culpa do tempo”, seus talentos não foram aproveitados desde a morte de D. João III. Lamenta que, devido a esse abandono, se afastara “d’estas cousas” (provavelmente se refere à arquitetura, sua principal atividade junto ao antigo rei). Declara que, antes de sua morte, deseja deixar ao rei “que tão pouca conta com isso tem”, esse tratado sobre a fortificação e a reforma da cidade de Lisboa⁸¹⁸. Sua função como arquiteto

⁸¹³ DESWARTE. *Ideias e Imagens*, p.151.

⁸¹⁴ DESWARTE. *Ideias e Imagens*, p.151.

⁸¹⁵ ALVES. *Introdução*, p.195-97.

⁸¹⁶ Essa relação pode ser vislumbrada em uma carta de Francisco de Holanda a D. António, transcrita por Alves. *Introdução*, p. 60-61.

⁸¹⁷ ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986, p. 197.

⁸¹⁸ HOLLANDA, Francisco de. *Da Fabrica que fallece á cidade de Lisboa*. Edição crítica por Joaquim de Vasconcellos. Porto: Imprensa Portuguesa, 1879, Lembrança, p. 4.

a serviço do rei anterior é exposta mais adiante, no décimo capítulo, em um comentário repleto de lamento:

E já que eu não lembro a V. A. nem a Lisboa, nem lembrei, nem para o escolher do sítio, nem para fazer o desenho da traça ou architectura, nem para escolher o mestre (como homem havido por inutel), sendo tudo isto meu officio; ao menos não se esqueça d'isto que digo, nem da pintura dos retavolos e imagens em que vai muito⁸¹⁹

Por trás de uma auto depreciação, Holanda aloja uma crítica à postura indiferente de D. Sebastião com respeito às artes. Postura também adotada em *Da ciência do desenho*, no qual Holanda pretende explicar a D. Sebastião o valor da arte “tanto na paz quanto na guerra”, queixando-se do quão pouco a arte da pintura é entendida e estimada em Portugal, “sendo ella uma uma [sic] sciencia e arte dignissima de ser mui prezada e tida em mérito”⁸²⁰. No segundo capítulo do tratado, Holanda explica que:

Determino de dar a V. A. razão da causa porque deixo perder este pouco de entendimento que me Deus deu na sciencia da Pintura: em que poderá muito aproveitar este Reino, se fora favorecido e animado d'outra maneira; e por que razão me venho antes fazer lavrador e viver no monte como homem inutel e que de nada serve n'este tempo. E saiba V. A. que nenhuma outra é a razão senão Deus e o tempo que me tem desenganado, e o pouco que vejo que val e que se entende nem conhece o eicellentiíssimo exercício da pintura e desenho n'elte Reino de que sou natural, o qual nunca quis deixar (o que com muita razão só por isto poderá fazer) porque está mui certo que em nenhuma terra nem reino poderá valer menos que em Portugal, e que em nenhuma valera mais que fora d'elle⁸²¹.

Num gesto de discrição e polidez, Holanda culpa a vontade de Deus e o tempo como os reponsáveis por sua perda de influência, situação diante da qual resolve levar uma vida ascética e reservada “no monte”⁸²². Assim como em *Da Pintura Antigua*, Francisco confessa que optou por “valer menos” em Portugal do que ser mais valorizado fora do reino, onde a pintura é grandemente estimada e “[...] com tão grande vantagem de Portugal”⁸²³. Em isolamento ascético, seu pensamento neoplatônico é intensificado rumo a um contato maior com Deus. Baseando-se nesse fato, José da Felicidade Alves acredita que,

Francisco d' Holanda revela uma atitude espiritual perante a vida, de sinal contrário à linha do humanismo ideológico do Renascimento. As suas inquietações não coincidem com as que os mentores do humanismo polarizavam. Os seus gostos culturais são mais de feição conservadora. E fica-se com a impressão de que ele se orientou cada vez mais no sentido de um programa de vida pessoal inspirado pelos cânones da reforma católica⁸²⁴.

⁸¹⁹ HOLLANDA. *Da Fabrica que fallece á cidade de Lisboa*, X, p. 20.

⁸²⁰ HOLLANDA. *Da sciencia do desenho*, p. 2.

⁸²¹ HOLLANDA. *Da sciencia do desenho*, II, p. 4-5.

⁸²² O “monte” refere-se a uma quinta, a duas léguas de Lisboa e Sintra, a qual Jorge segurado acredita se tratar de Venda Nova, hoje denominada Agua Ferrea, cf. HOLLANDA. *Da sciencia do desenho*, II, p. 4-5; VIII, p.23; ALVES. *Introdução*, p. 199.

⁸²³ HOLLANDA. *Da sciencia do desenho*, II, p. 5.

⁸²⁴ ALVES. *Introdução*, p.198; DESWARTE. *As imagens das idades do mundo*, p. 63. A carta em questão é transcrita por José da Felicidade Alves em ALVES. *Introdução*, p. 59.

Todavia, é arbitrário considerar que Holanda tenha se voltado aos ideais tridentinos. A intensificação de seu pensamento espiritual em direção ao misticismo cristão, considerando o contato que tivera com obras de autores neoplatônicos cristãos como Pseudo-Dionísio e Marsilio Ficino, é nada mais que um desenvolvimento natural das ideias que cultivara durante toda sua vida, sediadas no neoplatonismo e no hermetismo do Renascimento, e expressas desde a confecção de seu álbum *De aetatibus mundi imagines* e da redação de seu *Da Pintura Antigua*, até a submissão de seus dois tratados: *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa* e *Da ciência do desenho* para a aprovação do Tribunal do Santo Ofício em 1571. Esse incidente é representativo do estado de espírito de Francisco. O tratado apresenta uma síntese do neoplatonismo que impregna a divinização da criação artística desenvolvido em *Da Pintura Antigua* 23 anos antes, conteúdo que desperta reprovações por parte do censor frei Bartolomeu Ferreira, dando-lhe parecer favorável somente em 1576 e com observações:

Vi esta obra fa fabrica que falece à cidade de Lisboa e me parece docta e resoluta na tal faculdade, e não há nela cousa contra nossa sagrada religião. Somente tive pejo em uma regra que risquei: por focar por alguma via os religiosos, que no tempo presente é perigoso. E já nos tempos antigos era tão venerado tudo o que então se tinha por religioso, que tinham por provérbio omittit vatem [não toques no sacerdote]. Pode-se comunicar.

Em outra obra que aqui vai do mesmo autor em louvor da pintura [*Da ciência do desenho*] se há-de advertir: principalmente no 2 capítulo que para estar bem definida a pintura, se há-de declarar que a dita arte ou ciência é natural e adquirida por meio natural e industria humana, e não é dom infuso e sobrenatural. E o mesmo que aqui o autor diz da ideia e desenho da pintura, têm todas as outras artes. Com esta declaração se pode divulgar a dita obra que tenho por muito proveitosa e engenhosa. Em fé do qual assinei aqui, 13 de Abril de 1576, fr. Bartholomeu Ferreira⁸²⁵.

A permanência de ideias expressas desde seu primeiro tratado até nas obras mais tardias e a respectiva censura destas por parte das autoridades do Tribunal do Santo Ofício demonstra que Francisco de Holanda permanece, até os últimos anos de sua vida, um neoplatônico cristão, embora afligido pela melancolia, um destino semelhante ao de Michelangelo, o herói de sua teoria artística⁸²⁶. Contribui para essa situação a nova política para com as imagens estabelecida pelo Concílio de Trento, segundo a qual a imagem passou a ser vista de um ponto de vista puramente funcional, seja como ferramenta de doutrinação ou de celebração do dogma cristão, desprovida da sensualização, paganização excessivas ou de um falso dogma, encontrando na realidade a superação da doutrina neoplatônica e tudo o que poderia se relacionar com essa doutrina⁸²⁷.

⁸²⁵ Citado por ALVES. *Introdução*, p. 202-203.

⁸²⁶ LOUSA. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte pós-conciliar, p.177.

⁸²⁷ SERRÃO. *História da Arte em Portugal*, p.169.

Neste sentido, Deswarte-Rosa reitera que, “com efeito, a teoria neoplatônica da arte elaborada por Francisco de Holanda tinha-se tornado totalmente inaceitável aos olhos dos censores da Inquisição”⁸²⁸. Entre as exigências estabelecidas pelas autoridades da Igreja, se destaca o pressuposto de “naturalidade” a todos os fenômenos, exaurindo-os de todo elemento metafísico ou sobrenatural. Na teoria de Holanda, essa regra é aplicada sobre os fundamentos da arte pictórica, revestida pelo pintor português pela metafísica neoplatônica. Essa determinação remonta à Idade Média, na forma de oposição entre a *magia naturalis* e a *magia demoníaca* que ocupou o debate medieval acerca do sobrenatural. No Renascimento, é vista na “naturalidade” da teoria mágica defendida por Marsilio Ficino nos seus três livros *De vita*, no final do século anterior. Ficino ressaltaria que sua magia é natural, e não demoníaca, iniciativa que desfrutou de relativo sucesso (embora tenha publicado uma Apologia anexa ao tratado), precaução que não seria seguida por um de seus seguidores, o germânico Heinrich Cornelius Agrippa⁸²⁹. A mesma “naturalidade” seria, por sua vez, exigida de Francisco de Holanda por parte da Igreja.

A censura a Holanda é representativa de sua posição enquanto um autor neoplatônico, ainda que seus interesses tenham sido sobretudo de caráter estético e não metafísico: a filosofia especulativa foi-lhe útil como sustentação teórica para a dignidade da arte pictórica e do artista, demandas de realização tardia em Portugal. A defesa do estatuto do pintor ganharia um fôlego decisivo a partir da segunda metade do século XVI, por meio dos artistas da geração experimental, os quais empregaram novos caminhos e ideias, influenciados pelo maneirismo italiano. Essa atitude permitiu a consolidação da profissão de pintor como artista liberal e como alguém dotado posição de prestígio social, tendo como precedente a realidade da arte renascentista italiana⁸³⁰, modelo sob o qual Francisco de Holanda almejava uma verdadeira revolução cultural em sua terra.

A presença dessa tendência em Portugal é representada na célebre carta do pintor Diogo Teixeira (1540-1612), enviada em 1577 para D. Sebastião (1554-1578), reivindicando seu afastamento dos deveres junto a bandeira de S. Jorge e afirmando sua posição nobre como cavaleiro-fidalgo da Casa Prior de Crato. A carta é um exemplo dessa nova mentalidade, a qual apresenta, ainda, uma defesa da dignidade da pintura. Sua bem sucedida requisição abriu

⁸²⁸ DESWARTE-ROSA. Neoplatonismo e arte em Portugal, p.535.

⁸²⁹ WALKER, *Spiritual and Demonic Magic*, p.75 s. A magia naturalis é desenvolvida com maior profundidade em *De vita coelitus comparanda*, cf. FICINO. Three Books on life, III, p. 242 s.; KASKE.; CLARK. Introduction, p. 55-70. Sobre a problemática da naturalidade da magia na Idade Média e suas relações com a astrologia, cf. ANDRADE, Thainan Noronha de. Relações entre magia e astrologia na Idade Média. *Temporalidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 3, dez. 2017, p.533-547.

⁸³⁰ SERRÃO. A pintura maneirista em Portugal, p.471.

precedente para outros pintores seguirem sua trilha, e gradualmente, se desvincularem dos sistemas produtivos corporativos, conquistando assim uma nova posição social em Portugal⁸³¹. Contudo, apesar de oferecer bases conceituais para a elevação do artista no reino português, para Serrão, a participação de Holanda na transformação do estatuto da pintura no reino lusitano ocorre de modo indireto e discreto, devido à circulação restrita de seus textos, que jamais foram publicados em vida, e de sua limitada atividade artística, a qual se limitou a poucas obras⁸³².

Todavia, segundo Sylvie Deswarte, a teoria artística de Francisco de Holanda encontrou ecos na Península Ibérica. Entre estes, destaca-se a *Imagem da vida cristã* de Frei Heitor Pinto (ca.1528-1584), o qual pode ter utilizado de certos princípios neoplatônicos da obra, permeada de misticismo. Essa relação torna-se mais provável ao se considerar os interesses iconográficos e artísticos do teólogo. Adicionalmente, *Da Pintura Antigua* teria circulado na corte espanhola em formato manuscrito, tanto em português quanto em castelhano, traduzido por Manuel Denis, empreendimento iniciado quando de sua estadia na casa da princesa D. Joana, esposa do príncipe D. João, em Lisboa entre os anos de 1552 e 1554, terminando o empreendimento em 1563, quando já retornara para a Espanha⁸³³.

No mesmo período em que Manuel Denis traduzia o *Da Pintura Antigua*, Felipe de Guevara (†1563) escrevia seus *Comentarios de la Pintura* (escrito em 1560, mas publicado postumamente em 1788) que podem ser encarados como uma resposta ao tratado de Francisco de Holanda. Embora não utilizando dos aspectos neoplatônicos holandeses, o tratado de Guevara expressa em diversos pontos concepções empregadas por Holanda, como a constante utilização da palavra *Idea*. Um destes usos ocorre discute acerca dos tipos de imitação. A primeira, ocorre quando, com a mão e o entendimento, imita-se o que se deseja. A outra, relaciona-se somente com o entendimento e, ainda que o homem não seja pintor, pode imitar e representar com as mãos aquilo que imagina. Para Guevara, a primeira é a mais utilizada, “quando, juntamente com o entendimento, as mãos demonstram a semelhança das coisas que são imaginadas. Essa, que é de maior realização, serve para mostrar as coisas concebidas em sua *Idea*.”⁸³⁴. Para Deswarte-Rosa, o uso deste conceito é uma prova evidente da influência de *Da Pintura Antigua* no reino espanhol⁸³⁵.

⁸³¹ SERRÃO. A pintura maneirista em Portugal, p.471.

⁸³² SERRÃO. A pintura maneirista em Portugal, p.448.

⁸³³ DESWARTE-ROSA. Neoplatonismo e arte em Portugal, p.535.

⁸³⁴ GUEVARA, Felipe de. *Comentarios de la pintura*. Madrid: Por Don Geronimo Ortega, hijos de Ibarra y compañía, 1788, p. 10: Quando juntamente con el entendimiento las manos demuestran la semejanza de las cosas que estan imaginadas. Esta que es e mayor cumplimiento sirve para mostrar las cosas que la imitativa en su idea tiene concebidas (tradução do autor).

⁸³⁵ DESWARTE-ROSA. Neoplatonismo e arte em Portugal, p.535.

Posteriormente, Federico Zuccaro teria consultado o *Da Pintura Antigua* durante sua visita à Biblioteca do Monastério do Escorial, de Dezembro de 1585 a Dezembro de 1588. Em uma carta enviada da Espanha em 1586, expressa grande entusiasmo pelo conceito de *Idea* holandiano. Entretanto, apesar de inspirado por essa noção, por influência dos teólogos italianos, escreve seu próprio tratado no início do século XVII na forma de um contraponto aristotélico à posição neoplatônica do tratado de Holanda, fruto dos novos tempos, nos quais o neoplatonismo se torna uma doutrina categoricamente heterodoxa e condenável⁸³⁶. Contudo, esses ecos da obra holandiana permanecem conjecturais, considerando a difusão limitada da produção do pintor, que permaneceu no esquecimento.

Por outro lado, a importância de Francisco de Holanda em vida pode ser testemunhada por epigramas e elogios de seus contemporâneos portugueses. André de Resende em *Vincentius Levita et Martyr* de 1545, se refere ao artista como um “jovem de admirável engenho, o Apeles Lusitano”⁸³⁷, demonstrando que Holanda já seria conhecido nesta época como um pintor habilidoso. Pedro Sanches, humanista lisboano, responsável por abrir uma academia de erudição clássica em Évora nos tempos de Holanda, compõe um poema sobre a pintura no qual cita Holanda como aquele que, preparado pela “mãe do universo”, por meio de sua arte, engenho e mãos, elevaria a pintura novamente aos céus⁸³⁸.

Esse epigrama acompanha a cópia de *Da Pintura Antigua* feita por Monsenhor Ferreira Gordo e também a versão castelhana de Manuel Denis datada de 1563. Além de Sanches, o humanista Jorge Coelho também teceu homenagens a Holanda. Coelho foi discípulo de Nicolaus Clenardus no estudo do grego e professor de latim do Conde de Vimioso, D. Afonso de Portugal, responsável por traduzir do grego o diálogo *De Dea Siria* de Luciano e por compor várias elegias, epigramas, poemas heroicos, cartas latinas e a *Vida do Senhor D. Duarte, filho natural del Rey D. João III, em português*. Nos epigramas, Holanda é novamente exaltado por ter, com engenho e eloquência, elevado as proporções, a beleza e a harmonia da pintura, superando o próprio Apeles, ofuscando a glória da Helade. A seguir, afirma que o nome de Francisco sobreviverá às ações do tempo e sua obra não sofrerá desgaste. “Assim, a fama do artífice superará com louvor resplandecente: o gênio ilumina e eleva a matéria”. No segundo epigrama, Holanda é tido como aquele que a natureza encarregou de pintar os homens magnânimos do reino português, legando sua atividade célebre para a posteridade⁸³⁹.

⁸³⁶ DESWARTE-ROSA. Neoplatonismo e arte em Portugal, p.535.

⁸³⁷ ALVES. *Introdução*, Apêndice c, p. 249: iuvenis admirabili ingenio, et Lusitanus Apelles. (tradução do autor).

⁸³⁸ ALVES. *Introdução*, Apêndice c, p. 250.

⁸³⁹ ALVES. *Introdução*, Apêndice c, p. 252-53: Sic honor artificis superat cum laude intente/ Altius illustrat materiam genius. (tradução do autor)

Tais registros permitem inferir que Holanda possa ter sido reconhecido como um retratista, embora nenhum de seus retratos tenham sobrevivido à ação do tempo, hipótese que também encontra amparo em outro epigrama, composto pelo jurista Manuel da Costa, após ver em Coimbra um retrato de D. Maria feito por Francisco. O artista é comparado a Homero e Zêuxis ao registrar a beleza da princesa, declarando que “finalmente, se pudesse ser contemplada com os olhos mortais, com esta aparência a Virtude seria contemplada”⁸⁴⁰.

As composições em exaltação da figura de Francisco de Holanda deixam patente que o artista desfrutava de uma fama considerável em sua época, apesar das poucas obras que resistiram à ação do tempo e da difusão restrita de sua produção teórica, a qual nunca fora publicada por falta de recursos financeiros e condições de mecenato, resultado da indiferença que sofreu por parte da corte portuguesa. Todavia, apesar de demonstrar uma atitude resiliente em seus dois tratados finalizados em 1571, confessando que preferiria valer menos em Portugal do que mais fora do reino, Francisco mudaria de ideia. Amargurado com a indiferença de D. Sebastião e assustado com a corrupção da Corte portuguesa, o artista decide encontrar alternativas fora do reino, nomeadamente, a Corte de Filipe II (1527-1598).

Essa atitude não causa espanto ao se considerar que Holanda sempre expressara apreço pela figura do monarca. Sua mãe, a Infanta D. Isabel, filha de D. Manuel e seu pai, o imperador Carlos V eram conhecidos de Antônio de Holanda, o qual em Toledo (1527) fez retratos da imperatriz com o imperador, também retratando Filipe II ainda no colo de sua mãe. Portanto, “era inevitável que no ânimo de F. d’H se cruzavam sentimentos diversos: o fascínio da Corte de Filipe II e a incompreensão com que deparava na corte de D. Sebastião”⁸⁴¹. Em 1570, conhece o então embaixador Espanhol D. Juan Borja (cuja função é desempenhada entre os anos 1570 e 1576), do qual se tornaria um fiel amigo, intercedendo junto a Filipe II em favor de Holanda. O embaixador fala do pintor em uma carta endereçada ao rei espanhol em 26 de Novembro do mesmo ano, revelando que o pintor desejava servir-lhe. A resposta, enviada em 20 de Dezembro do mesmo ano, carregava uma resposta negativa quanto à ida de Holanda, embora tenha deixado margem para esperanças⁸⁴².

Posteriormente, em 22 de janeiro de 1572 uma nova tentativa é feita por meio de outra carta a Filipe II, acompanhada de dois desenhos, na qual se coloca à disposição para servi-lo. D. Juan Borja insistirá, enquanto embaixador, em favor de Holanda, correndo o risco de tornar-

⁸⁴⁰ ALVES. *Introdução*, Apêndice c, p. 254-55: Denique si posset mortal illumine cerni/ Hac facie Virtus conspicienda foret. (tradução do autor).

⁸⁴¹ ALVES. *Introdução*, p.209.

⁸⁴² DESWARTE. *As imagens das idades do mundo*, p. 64-65.

se inoportuno. Todavia, Deswarte-Rosa observa que não é mais o favor do rei que está em jogo, mas de seu secretário, Gabriel Zayas, para quem as cartas de Borja serão endereçadas em seguida⁸⁴³. Após uma troca de cartas durante o ano de 1573, entre as quais Holanda se encarrega de fazer um desenho a pedido de Zayas (cuja entrega é incerta), o nome de Francisco não será mais mencionado nas correspondências entre Borja e Zayas. Não lhe sendo concedido acolhimento na Corte de Filipe II, Borja insiste junto ao secretário para que qualquer pensão fosse concedida para Holanda em nome dos dois desenhos que enviara em sua carta de 1572 e de suas boas intenções junto a Filipe II, dedicando-se a isso continuamente de 10 de Dezembro de 1572 até obter uma resposta positiva em Abril de 1573⁸⁴⁴.

Durante este período de tentativas e expectativas, Holanda retomou a execução de suas *De aetatibus mundi imagines*, provavelmente almejando dedica-las a Filipe II, durante a Quaresma e a Semana Santa de 1573⁸⁴⁵. Portanto, seria de se esperar que a dedicatória da obra fosse direcionada ao monarca, e não à Igreja. Por outro lado, é plausível considerar que esse gesto tenha como objetivo proteger a obra dos olhos da Inquisição e, simultaneamente, assumir uma posição de aparente neutralidade frente à sua disposição em servir o rei espanhol⁸⁴⁶. Deswarte-Rosa acredita, ainda, que a mudança de orientação estilística do álbum teria ocorrido com o propósito de torna-la útil à Igreja Católica, como resultado de conversas com D. Juan Borja, transformando suas imagens em uma espécie de catecismo imagético à luz das ideias de Gregório Magno. “Este novo destino dado à obra explicaria, em parte, para além do problema da sua proteção relativamente à censura, a dedicatória à Igreja, quando seria de esperar, pelo facto de estar em Espanha na Biblioteca Real, uma dedicatória a Filipe II”⁸⁴⁷.

Com a morte de D. Sebastião na batalha de Batalha de Alcácer-Quibir (1578), a subida ao trono do Cardeal D. Henrique, a declaração da ilegitimidade de D. Antônio Prior do Crato e a morte do então Cardeal-Rei D. Henrique em 1580, tanto o álbum *De aetatibus mundi imagines* quanto o das *Antigualhas* teriam caído nas mãos de Filipe II, o novo rei, durante sua estadia em Portugal entre os anos de 1581 (ano de sua aclamação) e 1583⁸⁴⁸. A situação de indiferença para com Holanda começa a melhorar a partir de 1580, quando o monarca espanhol lhe concede uma pensão de três moios de trigo a partir de Janeiro. Três anos depois e um ano antes de sua morte, Holanda recebe do mesmo rei uma nova pensão de 100.000 réis e três moios de trigo,

⁸⁴³ DESWARTE. *As imagens das idades do mundo*, p. 70-71; ALVES. *Introdução*, p.209.

⁸⁴⁴ DESWARTE. *As imagens das idades do mundo*, p. 72.

⁸⁴⁵ DESWARTE. *As imagens das idades do mundo*, p. 72.

⁸⁴⁶ DESWARTE. *As imagens das idades do mundo*, p. 73.

⁸⁴⁷ DESWARTE. *As imagens das idades do mundo*, p. 79.

⁸⁴⁸ ALVES. *Introdução*, p.240-41; DESWARTE. *As imagens das idades do mundo*, p. 73.

transmissíveis à sua esposa e herdeira⁸⁴⁹. Assim, apesar de suas tentativas durante a década de 1570, apenas nos primeiros anos da década seguinte e pouco antes de sua morte, Francisco veria sua posição mudar. Porém, Holanda não viveria para desfrutar desses novos ventos: o pintor morre, finalmente, em 19 de Julho de 1584, recolhido no “monte”, angustiado por ter seus talentos desperdiçados e por não ter tido a chance de servir plenamente à sua pátria com sua arte.

⁸⁴⁹ ALVES. *Introdução*, p.240-41.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo das relações entre a história da filosofia, especialmente as correntes que constituem o campo do esoterismo ocidental, a história da arte e das ideias estéticas, ainda é uma perspectiva pouco abordada pela historiografia. Neste sentido, o presente trabalho tencionou servir como uma contribuição para a compreensão das conexões entre essas disciplinas no período compreendido entre os séculos XV e XVI, caracterizado por uma intensa efervescência de novos campos do saber em todos os níveis da cultura europeia. Como consequência natural desse desenvolvimento, o enfraquecimento das fronteiras entre campos epistemológicos potencializou um intercâmbio teórico entre diversas áreas do saber, fenômeno particularmente experimentado pelas artes representativas.

Inicialmente, as artes visuais se aproximariam de campos técnico-científicos como a geometria e a teoria visual da perspectiva, e dos chamados *studia humanitatis*, que englobavam a retórica, a poesia, a filosofia moral e a gramática, visando firmarem-se como domínios próprios do saber humano, dotados de princípios, métodos e objetivos específicos. Essa tendência é representada pelos escritos de Leon Battista Alberti e de Leonardo da Vinci, os quais passaram a reivindicar o caráter emulatório da obra de arte, a qual se torna uma representação fiel e matematizada da realidade, vista como garantia da beleza. Mesmo quando a correção da realidade era indicada, esta se daria pela escolha dos melhores exemplos do mundo natural, negando qualquer papel à imaginação ou capacidade de abstração por parte do artista. Contudo, em direção ao *Cinquecento*, com a difusão de textos como a *Poética* de Aristóteles e as obras de autoria e edição de neoplatônicos renascentistas, princípios filosóficos passaram a ser adaptados para propósitos e princípios inerentemente artísticos, transformando profundamente as concepções estéticas.

A filosofia especulativa ofereceria ferramentas conceituais capazes de validar a nova posição social do artista como agente autônomo, erudito e culturalmente relevante. Neste sentido, são de grande importância os textos de caráter esotérico, resultantes de um complexo sincretismo entre campos como a filosofia, a ciência e a religião (cristã e pagã). Elementos filosóficos elaborados por autores como Marsílio Ficino, Pico della Mirandola, Cristóforo Landino, Francesco da Diaceto entre outros, formulados a partir da exegese de filósofos antigos pagãos como Plotino, Porfírio, Jâmblico e Proclo, e cristãos como Agostinho e Pseudo-Dionísio, o Areopagita, seriam difundidos pela imprensa desde o fim do século XV e, com o tempo, foram assimilados e adaptados por autores inclinados a discussões artísticas e poéticas.

Noções neoplatônicas como: a natureza divina do ser humano, a ideia de um cosmo unificado por correspondências entre planos ontológicos sobrepostos, a tradição primordial da *prisca theologia*, o papel dedicado à imaginação, a possibilidade de ascensão e transcendência espiritual, e a existência das *Ideas* ou Formas arquetípicas, das quais tudo o que existe é uma imagem imperfeita, passaram a servir como ferramentas capazes de confirmar a natureza intelectual da atividade artística. A operação artística passa a se orientar por um processo interior que ocorre na *Idea* do artista. A semelhança com a realidade e a adequação da obra de arte com as normas técnico-formais elaboradas pelos escritores do século XV, tornam-se insuficientes para alcançar a beleza, considerada imaterial e divina. Como resultado, a distância entre o artista e o filósofo enfraquece.

A proximidade entre arte e filosofia foi um elemento importante no movimento maneirista, cujo início remonta à segunda década do século XVI e se faz presente aproximadamente até a última década. As manifestações artísticas dos representantes dessa corrente estilística eram imbuídas de diversos níveis de significados acessíveis somente a um público restrito de *connoisseurs*, demandando um amplo repertório cultural para serem compreendidas. Além disso, as construções plásticas voltaram-se à violação deliberada dos cânones elaborados no século anterior, tanto em nome do virtuosismo do artífice, quanto pela repercussão de uma interpretação desejada. Paralelamente, o estudo arqueológico e taxonômico da Antiguidade tem seu apogeu, o qual daria origem a diversas releituras e “citações” dos formulários antigos, prontamente adaptados e reformulados em composições artísticas dotadas de novos sentidos.

No campo teórico, a influência das correntes filosóficas neoplatônicas ocorreria de modo incipiente e fragmentário na teoria poética da primeira metade de século XVI. Posteriormente, seria utilizada por outros tratados de caráter artístico, escritos doravante na segunda metade. Neste contexto se destaca a obra teórica e artística de Francisco de Holanda, sintetizada no álbum *De aetatibus mundi imagines* e em *Da Pintura Antigua*, o qual antecipa elementos que apareceriam na literatura artística italiana somente décadas adiante, com a obra de Gian Paolo Lomazzo. O teórico português revela-se, desse modo, como um dos vultos mais originais da cultura europeia no século XVI. Durante o tempo que Holanda permanece em solo italiano, entre os anos de 1538 e 1540, o artista mantém contato com esta realidade, a qual constituirá um importante catalizador no desenvolvimento de seu pensamento e sua produção plástica.

Sua obra serviu como síntese das tendências filosóficas e artísticas de seu tempo, nomeadamente o pensamento neoplatônico elaborado na segunda metade do século anterior, e

a arte maneirista. Francisco concebe o artista como um ser de caráter sobrenatural, um *alter deus*, representante máximo da potência criativa divina, cuja natureza é insondável e inefável. A pintura, vista por Holanda como sinônimo de todo ato criativo, é o meio pelo qual o próprio Deus age, possuindo a capacidade de inserir vida em suas figuras, tal como a divindade, o supremo artista, fizera ao engendrar o universo. Partindo da noção de *prisca theologia* de Marsilio Ficino e de sua tradução dos textos herméticos, Holanda constrói uma linhagem sagrada de *prisci pictores* que se desenvolveria no decorrer da história, pelos quais a prática pictórica, recebida do próprio Deus, teria sido herdada e imitada. Por estarem mais próximos da criação do universo, os mestres antigos seriam insuperáveis na arte, cabendo aos modernos se aproximarem tanto quanto possível desta perfeição.

O artista, agraciado com a benção divina da pintura, é capaz de contemplar as *Ideas* ou *Formas* transcendentais residentes na mente de Deus, tornando-se seu legítimo herdeiro. O pintor, ao produzir as obras de arte do mesmo modo que a divindade criara todas as coisas, semelhança que possibilitaria, em última instância, unir-se à essência do próprio Criador. Nesse processo, a imaginação, vista em termos neoplatônicos, assume um papel fundamental como *medium* entre as *Ideas* abstratas e a obra de arte, servindo como faculdade mental responsável por viabilizar a obra de arte. A imagem, enquanto produto da imaginação, torna-se um veículo de teofania, um ponto de contato entre o artista e o inefável, pelo qual os mistérios sagrados podem ser acessados e contemplados, noção fundamental do pensamento de Pseudo-Dionísio, um dos autores que serviram de base para a teoria imagética holandiana. A operação artística assume uma função mística, possibilitando uma verdadeira ascensão espiritual do artífice. Dotado dessas concepções, Holanda elabora uma teoria original sobre os princípios, procedimentos e propósitos da arte, com o propósito de ser um dos agentes responsáveis pela elevação da arte portuguesa.

As ideias que Holanda formulou a partir do substrato cultural italiano agiram como uma resposta à situação diversa que as artes experimentavam no reino português. Em Portugal, a atividade artística permaneceria predominantemente ligada às profissões de natureza mecânica e às oficinas coletivas até meados do século XVI, uma realidade significativamente diversa da Itália, onde as artes e os artistas gradualmente adquiriam um status social mais elevado. É a esse ambiente que a obra holandiana serviria como uma reação, visando implantar uma verdadeira reforma na cultura lusitana assentada na dignidade da arte, do artista e na reverência aos antigos, uma *nova antiquitas*.

Todavia, devido às vicissitudes de sua época, Holanda encontrou dificuldades em viabilizar suas ambições. O advento da Contra-Reforma em Portugal, com sua política de

confronto perante toda doutrina heterodoxa e a crescente influênciavncia dos jesuítas, torna-se um desafio para a difusão de sua teoria artística. Aliado a esse processo, Francisco enfrenta dificuldades em manter sua posição na corte após as mortes de D. João III e do Infante D. Luis, seus principais protetores, caindo em ostracismo durante a regência do Cardeal-Infante D. Henrique e o reinado do jovem D. Sebastião.

O Cardeal, por sua vez, pode ter representado um duplo desafio para Holanda: por um lado, ideológico, como a suprema autoridade da Inquisição no reino, cultivando uma visão contrária às tendências esotéricas de Francisco; e por outro, social, tendo em vista seu desprezo por D. António Prior do Crato (considerado pelo Cardeal-Infante como filho ilegítimo do Infante D. Luis), com o qual o artista mantinha estreitas afinidades. Esses acontecimentos constituíram duros golpes na missão reformadora do pintor lusitano. Sua influência na cultura portuguesa se torna esparsa e fragmentária, ainda que durante toda sua vida o artista permaneça devotado a servir e transformar sua pátria com seus talentos, empreendimento que viria a ser realizado por outros artistas de sua geração.

Embora o repertório artístico italiano fosse assimilado pelos artistas portugueses (tal como Holanda defendia), esta linguagem existiria sob a égide dos ideais tridentinos e exauridos de qualquer traço do pensamento neoplatônico. É possível conjecturar, portanto, que uma das razões para a perda de sua popularidade na corte seria precisamente o elemento responsável pela originalidade de sua obra artística e teórica: a filosofia neoplatônica, categoricamente combatida pelos dogmas tridentinos, postura representada pela censura feita por frei Bartolomeu Ferreira de seus pequenos tratados, *Da Fabrica que fallece á cidade de Lisboa* e *Da sciencia do desenho*. Assim, considerando esta hipótese, a própria originalidade teórica e artística de Holanda seria um dos fatores responsáveis pelo declínio de suas ambições, graças ao terreno infértil que seu reino natal se tornara a estes ideais.

É emblemático que o próprio artista tenha antecipado sua sorte. Na última ilustração do álbum *De aetatibus mundi imagines*, (Fig. 17) Holanda representa a si mesmo em uma composição alegórica, produzida, segundo Jorge Segurado, entre os anos de 1573 e 1578. Na composição, Francisco encontra-se em posse de seu álbum, que é mordido pelo cão da “malícia do tempo” (*MALITIA TEMPORIS*), representando a crítica e a infelicidade que sua obra sofreria nos anos vindouros, cena que ecoa diretamente suas queixas na “lembrança” a D. Sebastião, de 1571. A coluna jônica em evidência é um pelourinho, o qual é acompanhado de uma figura feminina segurando um açoite, a justiça da Igreja, prestes a atingir o livro⁸⁵⁰.

⁸⁵⁰ D'OLLANDA. *De aetatibus mundi imagines*, p. 468.

Portanto, Holanda reconhece a responsabilidade da Igreja em parte do destino adverso que sua obra enfrentaria no decorrer do tempo, talvez devido ao conteúdo heterodoxo de matriz neoplatônica e hermética. Contudo, no segundo plano, duas outras figuras celestes surgem em meio às nuvens: à esquerda, uma jovem empunha uma cruz, representando a Fé cristã; à direita, outra jovem empunha um coração, do qual jorra o sangue da misericórdia de Cristo, o Amor divino. Embora vítima do poder temporal, Holanda permanece fiel ao poder reparador de Deus, encarando seu destino material como uma provação divina, a qual seria devidamente recompensada pelo reino celeste: o artista, apesar de abandonado às vicissitudes mundanas, encontra refugio e é acolhido pela fé e pela misericórdia divinas.

A natureza conclusiva e salvacionista da imagem é atestada pela inscrição: *FINIS DEO* (O fim para Deus) e pela sua localização no álbum, o que permite constatar que Holanda, como um autêntico neoplatônico cristão, acreditava na salvação e elevação de sua alma, mesmo em detrimento de seu infortúnio terreno. Afligido pela melancolia, Holanda passa seus últimos dias levando uma vida ascética e devota, um destino similar ao de Michelangelo, sua maior inspiração artística, assim como ao de outros artistas maneiristas. Incompreendido, sua genialidade é suprimida pelas tensões filosóficas e religiosas do seu tempo, porém, seu espírito permanece fiel ao seu propósito até seus últimos dias.

Figura 17 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines, Finis Deo*, Fl. 88 v., 1573-78. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid.



Fonte: D'OLLANDA. *De aetatibus mundi imagines*, Fl. 88 v.

REFERÊNCIAS

Fontes primárias

AUGUSTINE, Saint. *On the Trinity*: books 8-15. Edited by Gareth B. Matthews and translated by Stephen McKenna. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. (Cambridge Texts in the History of Philosophy).

_____. *A Cidade de Deus*. Tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. v. 1.

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2014. 159 p.

ALCINOUS. *The handbook of Platonism*. Translated with an Introduction and Commentary by John Dillon. Oxford: Oxford University Press, 2002.

AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. *A hierarquia celeste*. Tradução, comentários e notas explicativas de Carin Zwilling. São Paulo: Polar, 2015.

_____. *A teologia mística*. São Paulo: Polar, 2015.

_____. *The divine names and the mystical theology*. Translated from the Greek with an Introductory Study by John D. Jones. Milwaukee: Marquette University press, 2011.

ARGENTINUS, Ricardus. *De prestigiis et Incantationibus Daemonum et necromanticorum*: liber singularis nunquam antè hac aeditus, Basileae: [s.n], 1568.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.

BARROS, João de. *Ropica pñefma*. Reprodução fac-similada da edição de 1532. Leitura modernizada, notas e estudo de I. S. Révah. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983. v. 2.

_____. *Panegyricos do grande João de Barros*. Fielmente reimpressos conforme a sua antiga linguagem, anno 1533 por Joaquim Francisco Monteiro de Campos Coelho. Lisboa: Na offic. de Antonio Gomes, 1791.

BÍBLIA de Jerusalém. 12ª reimpressão. São Paulo: Paulus, 2017.

BOAVENTURA, São. *Itinerário da mente para Deus*. Editora Vozes, 2012.

BOCCACIO, Giovanni. *Il Decameron di messe Giovanni Boccacci cittadin Fiorentino*.
Firenze: Stamperia de i Giunti, 1573.

BUONARROTI, Michelangelo. *Poemas*. Apresentação, Comentários e Notas: Andrea Lombardi, Tradução: Nilson Moulin, Posfácio Giulio Carlo Argan. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CENNINI, Cennino. *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura*. Per cura di Caetano e Carlo Milanese. Firenze: Felice le Monnier, 1859.

CICERO, Marco Tulio. *De Inventione; De Optimo oratorum; Topica*. With an English translation by H. M. Hubbel. Cambridge, MA; London: Harvard University Press; William Heinemann LTD, 1949.

_____. *Orator ad M. Brutum*. Recensuit Th. Stangl. Lipsiae: Sumptus fecit G. Freytag, 1885.

CONDIVI, Ascanio. *Vita di Michelangelo Buonarroti*. Pisa: Presso Niccolò Capurro, 1823.

COPENHAVER, Brian P (Ed.). *Hermetica: The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a new English translation, with notes and introduction*. Cambridge University Press, 2000.

CORREIA, Francisco (Ed.). *Index Librorum Prohibitorum cum regulis confectis per Patres à Tridentina Synodo delectos, auctoritate Sanctiss. D.N.P. IIII, Pont. Max. comprobatus*.
Olyssippone: Apud Franciscum Corream, 1564.

DANTE, Alighieri. *A Divina Comédia*. Tradução, Introdução e Notas de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

DEL RIO, Martín. *Disquisitionum magicarum libri sex: Quibus continetur accurata curiosarum artium, & vanarum superstitionum confutatio; utilis theologis, iuris consultis, medicis, philologis*. Lugduni: Apud Horatium Cardon, 1608.

DIACCETO, Francesco Cattani da. *Opera omnia, Francisci Catanei diacetii patricii florentini, philosophi summi, nunc primum in lucem edita: In quibus praeter multijugam in*

omni Philosophiae genere doctrinam et pietatem, Academicorum quoque cum Peripateticis consensum, et (quod à multis hactenus desideratum fuit) utrorumque cum Christiana religione convenientiam in plerisque dogmatibus, Lector eruditus deprehendere poterit. Basileae: Per Henrichum Petri et Petrum Pernam, 1563.

_____. *I tre libri D'Amore Di M. Francesco Cattani Da Diacceto, Filosofo Et Gentil'Huomo Fiorentino*: con un Panegerico all'Amore Et Con La Vita Del Detto Autore, fatta da M. Benedetto Varchi. In Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1561.

DOLCE, Lodovico. *Dialogo della pittura di Lodovico Dolce intitolato l'Aretino*: Nel quale si ragiona della dignità di essa Pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto Pittore si acconuengono: con esempi di pittori antichi, & moderni: e nem fine si fa mentione delle virtù e delle opere del Divin. Titiano. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.

_____. Lettere di diversi eccellentiss. hvomini : tra le qvali se ne leggono molte, non piv stampate : con gli argomenti per ciascuna delle materie, di che elle trattano : e nel fine annotationi e tauole delle cose piu notabili a utile de gli studiosi. In Vinegia: apresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1554.

ELDER, Philostratus the. *Imagines*. In: PHILOSTRATUS, the Elder; PHILOSTRATUS, the Younger; CALLISTRATUS. *Philostratus the Elder, Imagines; Philostratus the Younger, Imagines; Callistratus, Descriptions*. Edited by T. E. Page, E. Capps and W. H. D. Rouse, with an English translation by Arthur Fairbanks. London: G. P. Putnam's Sons, 1931, p. 1-271.

ELDER, Pliny the. *Natural History*: books XXXIII-XXXV. With an English Translation in ten volumes by H. Rackham. London: William Heinemann LTD, 1961.

ERASTUS, Thomas. *Disputationem de medicina nova Philippi Paracelsi*. Basileae: apud Petrum Pernam, 1572-3.

FICINO, Marsilio. *Platonic Theology*. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen. Cambridge MA/London: Harvard University Press, 2006. v. 6.

_____. *Platonic Theology*. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen. Cambridge MA/London: Harvard University Press, 2004. v. 4.

_____. *Platonic Theology*. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen. London: Harvard University Press, 2003. v. 3.

_____. *Platonic Theology*. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen.. London: Harvard University Press, 2002. v. 2.

_____. *De Amore: Comentario a "El Banquete" de Platón*. Traducción y estudio preliminar Rocío de la Villa Ardura. Madrid: Tecnos, 2001.

_____. *Platonic Theology*. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen. Cambridge MA/London: Harvard University Press, 2001. v. 1.

_____. *Three Books on Life*. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark. Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998.

_____. *Opera Omnia*,. Basileae: ex officina Henricpetrina, 1576. 2 v.

_____. *Omnia divini Platonis opera*. Basileae: Froben, 1546.

_____. *Alcinoi philosophi Platonici De doctrina Platonis liber; Speusippi Platonis discipuli liber de Platonis de platonis definitionibus; Xenocratis philosophi platonici liber de morte: Totius divinae Platonis philosophiae brevissimum iuta ac pulcherrimum compendium*. Basileae: Per Mich. isingrinium, 1532.

_____. *Mercurii Trismegisti Pymander, de potestate et sapientia Dei : Eiusdem Asclepius, de voluntate Dei. Iamblichus de mysterijs Aegyptiorum, Chaldaeorum, & Assyriorum. Proclus in Platonicum Alcibiadem, de anima & daemone. Idem de sacrificio & magia* . Basileia: per Mich. Isingrinium, 1532.

FIRENZUOLA, Agnolo *On the Beauty of Women*. Edited and translated by Konrad Eisenbichler and Jacqueline Murray. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.

FRACASTORO, Girolamo. *Opera omnia*, in unum proxime post illius mortem collecta, quorum nomina sequens pagina plenius indicat.. Veneza: apud Iuntas, 1555.

GAURICUS, Pomponius. *De sculptura (1504)*. Edition annotée et traduction par André Chastel et Robert Klein. Genève: Librairie Droz, 1969.

GREGORII PAPAE I, Sancti. *Opera omnia*: Ad manuscriptos codices romanos, gallicanos, anglicanos emendata, aucta, et illustrata notis. Accurante J.-P. Migne. Parisiis: Apud garnier Fratres, editores et J.-P Migne, successores, 1896, v. 77. (*Patrologiae cursus completus*)

GUEVARA, Felipe de. *Comentarios de la pintura*. Madrid: Por Don Geronimo Ortega, hijos de Ibarra y compañía, 1788.

HOLANDA, Francisco de. *Do tirar pelo natural*. Organização, Apresentação de Comentário de Raphael Fonseca. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

_____. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Introdução e notas: José da Felicidade Alves. Lisboa: Horizonte, 1989.

_____. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angel Gonzáles Garcia. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

_____. *De aetatibus mundi imagines*: Livro das Idades. Edição fac-similada com estudo de Jorge Segurado. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1983

_____. *Da Fabrica que fallece á cidade de Lisboa*. Edição crítica por Joaquim de Vasconcellos. Porto: Imprensa Portugueza, 1879.

_____. *Da sciencia do desenho*. Edição crítica por Joaquim de Vasconcellos. Porto: Imprensa Portugueza, 1879.

HORACE. *Satires, Epistles and Ars Poetica*. With an English translation by H. Rushton Fairclough. London; Cambridge, MA: William Heinemann LTD; Harvard University Press, 1942. (Loeb Classical Library nº 194)

IAMBlichus. *De mysteriis*. Translated with an Introduction and Notes by Emma C. Clarke, John M. Dillon and Jackson P. Hershbell. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003.

LACTANTIUS, LCF. *Opera omnia*. Accurante J.-P. Migne. Parisiis: Migne, 1844, v. 6. (*Patrologiae cursus completus*)

LANDINO, Cristoforo. *Historia naturale di Caio Plinio Secondo Tradoccta di lingua latina in fiorentina per Christophoro Landino fiorentino nouamente correcta: & da infiniti errori purgada: Aggiunte etiam di nouo le figure a tutti li libri conueniente*. Venezia Marchio Sessa e Piero di Ravani Bersano compagni, 1516.

_____. *Commento di Christophoro Landino Florentino sopra la comedia di Danthe Alighieri poeta Fiorentino*. Venezia: Piero de Zuanne di Quarengii da palazzo bergamasco, 1497.

LIBER, Irene (Org.). *A Clavícula de Salomão: as chaves da magia cerimonial*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2006.

LOMAZZO, Gian Paolo. *Idea of the temple of painting*. Edited and translated by Jean Julia Chai. University Park: Pennsylvania State University Press, 2013.

MIRANDOLA, Gian Francesco Pico della. *Opera Omnia*. Basileae: ex officina Henricpetrina, 1573.

MIRANDOLA, Giovanni Pico della. *Syncretism in the West: Pico's 900 Theses (1486): The Evolution of Traditional Religious and Philosophical Systems*. With text, translation, and commentary by S.A. Farmer. Tempe, AR: Medieval & Renaissance texts & studies, 2003. Título original: *Conclusiones philosophicae, cabalisticæ et theologicae*.

_____. *On The Dignity of Man, On Being and the One, Heptaplus*. Translation by Charles Gleen Wallis and Douglas Carmichael, Introduction by Paul J. W. Miller. Indianapolis and Cambridge: Hacket Publishing, 1965.

_____. *Opera omnia Ioannis Pici, Mirandulae: Concordiaequæ comitis, Theologorum et Philosophorum, sine controversia, principis: Viri, sive linguarum, sive rerum, et humanarum et divinarum, cognitionem spectes, doctrina et ingenio admirando*. Basileae: Henricpetri, 1557.

NIFO, Agostino. *Augustini Niphi Medicis ad illustriss. Ioannam Aragoniam Tagliacocii principem de Pulchro Liber*. Romae: apud Antonium Bladum, 1531.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

PETRARCA, Francesco. *Invectives*. English and Latin text edited and translated by David Marsh. Cambridge MA: Harvard University Press, 2003.

_____. *Africa*. Parisiis: Ernest Thorin, 1872. 422p.

_____. *Epistolae de rebus familiaribus et variae: tum quae adhuc tum quae nondum editae*. Studio et cura Iosephi Fracassetti. Florentiae: Typis Felicis Le Monnier, 1859, v. 1.

_____. *Opera omnia*: : In quibus praeter Theologica, Naturalis Moralisque Philosophiae praecepta, liberalium quoque artium Encyclopediam, Historiarum thesaurum et Poesis divina quandam vim, pari cum sermonis maiestate, coniuncta invenies. Basileae: excudebat Henrichus Petri, 1554.

PINO, Paolo. *Diálogo sobre a Pintura*. Tradução, apresentação e notas de Rejane Bernal Ventura. São Paulo: Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2002.

PLATÃO. *Timeu e Crítias*. Tradução do grego, introdução, notas e índices de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

_____. *Teeteto*. Tradução de Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

_____. *Diálogos: Fedro – Cartas – O primeiro Alcibíades*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975, v. 5.

_____. *A República*. Introdução, Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

PLÉTHON, Gemistus. *Traité des lois*. Par C. Alexandre; traduction par A. Pelissier Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C., 1858.

PLOTINUS. *The six Enneads*. Translated from Greek by Stephen Mackenna and B. S. Page. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1977. (Great books of the Western world,17)

PLUTARCH. *Moralia*. With an English translation by Frank Cole Babbitt. London: William Heinemann LTD, 1962.

PONTORMO, Jacopo. Al molto Mag. e Honorando M. Benedetto Varchi suo Osservandiss. In: VARCHI, Benedetto. *Due Lezzioni di messer Benedetto Varchi*. Fiorenza: Torrentino, 1549, Lettere di piu eccellentiss. pittori, e scultori cauate da'propii originali intorno la sopradetta materia, 3, p. 132-34.

PORTA, Giambattista della. *Io. Baptistae Portae neapolitani De humana physiognomonia libri IIII*. Vici Aequensis: Apud Iosephum Cacchium, 1586.

PROCLUS. *Elements of Theology*. Greek and English text with Translation, Introduction, and Commentary by Eric. R. Dodds. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 1971.

RICHTER, Aemilius Ludovicus Richter (Ed.). *Corpus Juris Canonici*. Lipsiae: Sumtibus Bernh. Tauchnitz Jun. 1839, pars I .

VALENÇA, José Miguel João de Portugal de. *Vida do Infante D. Luiz*. Lisboa: Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1735.

VALLA, Lorenzo. *Laurentii Vallae De Latinae linguae elegantia*. Parisiis: Ex officina Rob. Stephani typographi Regii, 1541.

VARCHI, Benedetto. Libro della beltà e grazia. In: BAROCCHI, Paola (Ed.). *Trattati d'arte del cinquecento: Fra Manierismo e Controriforma*. Bari: G. Laterza & Figli, 1960, v. 1, p. 83-92.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 824 p.

VILLANI, Filippo. *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus*. Florentiae: Joannes Mazzoni Excudebat, 1847.

VINCI, Leonardo da. *Trattato della pittura*. A cura di A. Borzelli, R. Carabba. Lanciano: Dott. Gino Carabba Editore, 1924.

VIRGIL. Aeneid. In: *The Poems of Virgil*. Translated into English Verse by James Rhoades. [S.I.]: Encyclopaedia Britannica, 1977, VI, 705-15, p.101-379.

WIER, Johannes. *De Praestigiis Daemonum, Et Incantationibus ac veneficiis libri sex, aucti et recoghiti*. Basileae: Ex officina oporiniana, 1568.

YOUNGER, Philostratus the. *Imagines*. In: PHILOSTRATUS, the Elder; PHILOSTRATUS, the Younger; CALLISTRATUS. *Philostratus the Elder, Imagines; Philostratus the Younger, Imagines; Callistratus, Descriptions*. Edited by T. E. Page, E. Capps and W. H. D. Rouse, with an English translation by Arthur Fairbanks. London: G. P. Putnam's Sons, 1931, p.81-373.

ZUCCARO, Federico. *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*. In Roma: Nella stamperia di Marco Pagliarini, 1768.

Fontes secundárias

ALBURY, William Randall. *Castiglione's Allegory: Veiled Policy in the Book of the Courtier (1528)*. Routledge, 2014.

ALLEN, Michael J. B.. *Marsilio Ficino and the Phaedran Charioteer*. Berkeley: University of California Press, 1981.

_____. Introduction. In: ALLEN, Michael J. B.; REES, Valery; DAVIES, Martin (Ed.). *Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy*. Leiden/Boston/Koln: Brill, 2002, p.xiii-xxii. (Brill studies in intellectual history).

ALLEN, Michael J. B. & HANKINS, John. Introduction. In: FICINO, Marsilio. *Platonic Theology*. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with William Bowen. Cambridge MA/London: Harvard University Press, 2001. v. 1, p.vii-xvii. (The I Tatti Renaissance Library).

ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

AMES-LEWIS, Francis. Neoplatonism and the visual arts at the time of Marsilio Ficino. In: ALLEN, Michael J. B.; REES, Valery; DAVIES, Martin (Ed.). *Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy*. Leiden/Boston/Koln: Brill, 2002. p. 327-338. (Brill studies in intellectual history).

ANDRADE, Thainan Noronha de. Relações entre magia e astrologia na Idade Média. *Temporalidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 3, dez. 2017, p.533-547.

ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anti-clássico: o renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAKER, Patrick. *Italian Renaissance Humanism in the Mirror*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

BARATA, Maria do Rosário Themudo. Portugal e a Europa na Época Moderna. In: TENGARRINHA, José. (Org.). *História de Portugal*. São Paulo: UNESP, 2000, p. 105-126.

BATTISTI, Eugenio. *Renascimento e Maneirismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 1984.

- BERBARA, Maria. Francisco de Hollanda e a “teoria artística” michelangiana. In: II Encontro de História da Arte – Teoria e História da Arte: abordagens metodológicas, 2006, Campinas. *Atas*. Campinas: IFCH / Unicamp, 2006. p. 55-70.
- BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BLUMENTHAL, H. J.. *Soul and Intellect: Studies in Plotinus and Later Neoplatonism*. Aldershot: Variorum, 1993.
- BOUSQUET, Jacques. *Mannerism: The Painting and Style of the Late Renaissance*. New York: Braziller, 1964.
- BURKE, Peter. *O Renascimento italiano: cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.
- CAEIRO, Francisco da Gama. O pensamento Filosófico do século XVI ao século XVIII em Portugal e no Brasil. *Revista Portuguesa de Filosofia*, [s.l], v. 38, n.4, p. 51-90, dez. 1982. Actas do I Congresso Luso-Brasileiro de Filosofia.
- CAETANO, Joaquim Oliveira. Ao modo de Itália: a pintura portuguesa na idade do humanismo. In: *A pintura maneirista em Portugal: Arte no tempo de Camões*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995.
- CAMPBELL, Malcom. Mannerism, Italian style. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, 247-272.
- CARDIM, Pedro. Livros, literatura e homens de letras no tempo de João de Barros. In: *Oceanos: João de Barros e o cosmopolitismo no Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses, nº 27 – julho-setembro, 1996. p.27-47.
- CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CELENZA, Christopher S.. The revival of Platonic philosophy. In: HANKINS, James (Ed.). *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

CHASTEL, André. *Arte e Humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico: estudos sobre o Renascimento e o humanismo neoplatônico*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Italian Art*. Translated by Peter and Linda Murray. New York: Faber and Faber, 1963.

CHENEY, Liana De Girolami. Introduction: Stylistic problems in Mannerism and Maniera. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, 1-8.

_____. Preface. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. xxv-xxxiii.

COCKING, J. M. *Imagination: A study in the history of ideas*. Edited with an introduction by Penelope Murray. London and New York: Routledge, 1991.

COPENHAVER, Brian P. (Ed.). *Hermetica: The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a new English translation, with notes and introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

_____. *Magic in Western Culture: from Antiquity to the Enlightenment*. New York: Cambridge University Press, 2015.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes Craveiro. A Arquitectura "ao romano". In: *Arte Portuguesa: Da Pré-História ao século XX*. Lisboa: Fubu Editores S.A., 2008.

DAVIES, Jonathan. Marsilio Ficino: Lecturer at the Studio fiorentino. *Renaissance Quarterly*, [s.l.], v. 45, n. 4, dez. 1992, p.785-790.

DEITZ, Luc. Francesco Cattani da Diacceto: Introduction. In: *Cambridge Translations of Renaissance Philosophical Texts: Moral and Political Philosophy, Volume 1*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 156.

DELLA TORRE, Arnaldo. *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*. Firenze : Carnesecchi e figli, 1902. 892p.

DESWARTE, Sylvie. *As imagens das idades do mundo de Francisco de Holanda*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987. (Coleção presenças da imagem)

_____. “Opus Micaelis Angeli”: Le Dessin De Michel-Ange De La Collection De Francisco De Holanda.” *Prospettiva*, no. 53/56, 1988, pp. 388–398.

_____. *Il "perfetto cortegiano" D. Miguel da Silva*. tradução de Benedetta Sforza. Roma: Bulzoni, 1989.

_____. *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos: Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*. Lisboa: Difel, 1992. 299 p.

_____. Neoplatonismo e arte em Portugal. In: PEREIRA, Paulo (Org.). *História da arte portuguesa*. [s.i.]: Círculo de Leitores e Autores, 1995. v. 2, p. 511-537. (Grandes temas da nossa história).

_____. Prisca pictura e antiqua novitas Francisco de Holanda e a taxonomia das figuras antigas. *ARS*, São Paulo, v. 4, n. 7, p.14-27, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem: Questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DILLON, John. Preface. In: ALCINOUS. *The handbook of Platonism*. Translated with an Introduction and Commentary by John Dillon. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. v-vi.

_____. Introduction. In: ALCINOUS. *The handbook of Platonism*. Translated with an Introduction and Commentary by John Dillon. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. ix-xliii.

DODDS, Eric R.. Introduction. In: PROCLUS. *Elements of Theology*. Greek and English text with Translation, Introduction, and Commentary by Eric. R. Dodds. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 1971, p.xxi-xxiii.

_____. Commentary. In: PROCLUS. *Elements of Theology*. Greek and English text with Translation, Introduction, and Commentary by Eric. R. Dodds. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 1971, p.187-309.

DOD, Bernard G.. Aristoteles latinus. In: KRETZMANN, Norman; KENNY, Anthony; PINBORG, Jan (Ed.). *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p. 43-79.

DVORAK, Max. El Greco and Mannerism. *The Magazine of Art*, v. 46, nº 1, p 14-23, 1953.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

FAIVRE, Antoine. *Western Esotericism: A Concise History*. New York: State University Of New York Press, 2010. 136 p. (SUNY Series in Western Esoteric Traditions)

FERRATER-MORA, José. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

FIELD, Arthur. The Platonic Academy of Florence. In: ALLEN, Michael J. B.; REES, Valery; DAVIES, Martin (Ed.). *Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy*. Leiden/Boston/Koln: Brill, 2002, p. 359-376.

FREDE, Michael: *Essays in Ancient Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

FREEDMAN, L. "Donatello's *Bust of a Youth* and the Ficino Canon of Proportion's. In: GENTILI A. (ed.). *Il ritratto e la memoria: Materiali*, vol. 1. Roma: Bulzoni, 1989, pp. 113-132. Centro studi Europa corti. Bibl. '500

FRIEDLAENDER, Walter. *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting*. New York: Schocken - Columbia University Press, 1973.

GENTILI A. (ed.). *Il ritratto e la memoria: Materiali*, vol. 1. Roma: Bulzoni, 1989, pp. 113-132. Centro studi Europa corti. Bibl. '500.

GARIN, Eugenio. O filósofo e o mago. In: *O homem renascentista.*: Lisboa: Editorial Presença, 1991, p. 122-144.

_____. O homem renascentista. In: *O homem renascentista*: Lisboa: Editorial Presença, 1991. p. 9-16.

_____. *O Zodíaco da vida: A polémica sobre astrologia do século XIV ao século XVI*.

Tradução de Isabel Teresa Santos e Hossein Seddighzadeh Shooja. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.

_____. *El Renacimiento italiano*. Traducción de Antoni Vicens. Barcelona: Editorial Ariel, 1986.

_____. *Medioevo e rinascimento*. Bari: Laterza, 1961. 354 p.

GOMBRICH, E. H. *Symbolic Images*. London: Phaidon Press, 1972. Studies in the art of the renaissance.

_____. *Norma e Forma: Estudos sobre a arte da renascença*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GOMES, Josué. Pinharanda. *Os Conimbricenses*. Lisboa: Guimarães Editores 1992.

HANEGRAAFF, Wouter J.. Beyond the Yates paradigm: the study of Western Esotericism between counterculture and new complexity. *Aries*, Leiden, v. 1, n. 1, p.5-37, 2001.

HANKINS, James. Humanist academies and the “Platonic Academy of Florence. In: *Proceedings of the conference, "From the Roman Academy to the Danish Academy in Rome"*. (ed.) JANSEN, H. Ragn; PADE, M. *Analecta Romana Instituti Danici Supplementum*. Copenhagen: Odense University Press, forthcoming, p. 1-33. Disponível em: <<https://dash.harvard.edu/handle/1/2936369>> Acesso em Nov. 2018.

_____. Garin and Paul Oskar Kristeller: existentialism, neo-Kantianism, and the post-war interpretation of Renaissance humanism. In: CILIBERTO, Michele (ed.). *Eugenio Garin: Dal Rinascimento all'Illuminismo*. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, p. 481-505.

_____. Introduction. In: HANKINS, James (Ed.). *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p.1-9.

_____. The Myth of the Platonic Academy of Florence. *Renaissance Quarterly*, [s.l.], v. 44, n. 3, out. 1991, p.429-475.

_____. Cosimo de' Medici and the 'Platonic Academy'. *Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes*, [s.l.], v. 53, 1990, p.144-162.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise renascença e o surgimento da arte moderna*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva: 1993.

HOCKE, Gustav R.. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HOPKINS, Jasper. *A concise introduction to the philosophy of Nicholas of Cusa*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1978.

HUTSON, James. *Early Modern Art Theory: Visual Culture and Ideology, 1400-1700*. Hamburg: Anchor Academic Publishing, 2016.

KELLY, H. A.. Aristotle-Averroes-Alemannus on Tragedy: The Influence of the Poetics on the Latin Middle Ages. *Viator*, [s.l.], v. 10, p.161-210, jan. 1979.

KEMP, Martin. *Behind the Picture: Art and Evidence in the Italian Renaissance*. New Haven and London: Yale University Press, 1997.

KIDSON, Peter. Panofsky, Suger and St Denis, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50, p. 1–17, 1987.

KRETZMANN, Norman; KENNY, Anthony; PINBORG, Jan (Ed.). *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p. 43-79.

KRISTELLER, Paul Oskar. Philosophy and Humanism in Renaissance Perspective. In: O'KELLY, Bernard (Ed.). *The Renaissance Image of Man and the World*. Columbus, Oh: Ohio State University Press, 1966. p. 29-51.

_____. *Renaissance Thought: The Classic, Scholastic, and Humanistic Strains*. New York: Harper & row, 1961. 169 p.

_____. The Platonic Academy of Florence. *Renaissance News*, [s.l.], v. 14, n. 3, out. 1961, p.147-159.

KASKE, Carol V.; CLARK, John R. Introduction. In: FICINO, Marsilio. *Three Books on Life*. A critical Edition and Translation with Introduction and Notes by Carol V. Kaske and John R. Clark . Tempe, Arizona: Arizona State University, 1998, p. 3-70.

KLEIN. *A forma e o inteligível: Escritos sobre o Renascimento e a arte moderna*. Tradução de Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

LEE, Rensselaer W. Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting. *The Art Bulletin*, v. 22, n. 4, p. 197-269, 1940.

LOUSA, Teresa. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte pós-conciliar. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, [S.l.], n. 18-19, june 2014, p.173-184.

MAGGI, Armando. *Satan's Rhetoric: A Study of Renaissance Demonology*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

MARCEL, Raymond. *Marsile Ficin*. Paris: Société d' Édition, Les Belles Lettres, 1958.

McKENZIE, Donald F.. *Bibliography and Sociology of Texts*. Cambridge: Cambridge University press, 1999.

MARTINS, José V. de Pina. “Pico della Mirandola e o humanismo italiano nas origens do humanismo português”, *Estudos italianos em Portugal*, nº23. Lisboa: 1964, p. 107-146.

_____. *Marsilio Ficino (1433-1499) e Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) em bibliotecas portuguesas*. Lisboa: [s. n.], 1989. 70 p.

MILLER, Paul J. W.. Introduction. In: MIRANDOLA, Pico della. *On The Dignity of Man, On Being and the One, Heptaplus*. Translation by Charles Gleen Wallis and Douglas Carmichael. Introduction by Paul J. W. Miller. Indianapolis and Cambridge: Hacket Publishing, 1965, p.vii-xxviii. Título original: De hominis dignitate, De ente et uno, Heptaplus.

MOMIGLIANO, Arnaldo. Ancient History and the Antiquarian. *Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes*, [s.l.], v. 13, n. 3/4, 1950, p.285-315.

MOMMSEN, Theodore E.. Petrarch's Conception of the 'Dark Ages'. *Speculum*, [s.l.], v. 17, n. 2, p.226-242, abr. 1942. University of Chicago Press. <http://dx.doi.org/10.2307/2856364>

MONFASANI, John. A tale of two books: Bessarion's *In Calumniatorem Platonis* and George of Trebizond's *Comparatio Philosophorum Platonis et Aristotelis*. *Renaissance Studies*, [s.l.], v. 22, n. 1, p.1-15, fev. 2008. Wiley-Blackwell.

MOREIRA, Rafael. Novos dados sobre Francisco de Holanda. *Sintria I-II*, 1982-83, p. 619-692.

NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. Francisco de Holanda e a imitação da Antiguidade. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, Curitiba, v. 8, p.132-150, jun. 2015.

NETTO, João Paixão & MACHADO, Alda da Anunciação (Trads.). *Lexicon: dicionário teológico enciclopédico*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

PANOFSKY, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York; London: Routledge, 2018.

_____. *Studies in iconology: Humanistic themes in the Art of the Renaissance*. Boulder; Oxford: Routledge, 2018.

_____. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014. Título original: Meaning in visual arts.

_____. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PETTAZZONI, R.. The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity. *Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes*, [s.l.], v. 9, 1946, p.135-151.

- RAFFINI, Cristine. *Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione: Philosophical, Aesthetic, and Political Approaches in Renaissance Platonism*. New York: Peter Lang, 1998.
- REMES, Pauliina. *Neoplatonism*. Stocksfield: Acumen, 2008.
- REYCEND, João Baptista. *O sacrossanto e ecuménico Concílio de Trento em latim e portuguez*. Lisboa: 1781, v. 2.
- ROBB, Nesca A. *Neo-Platonism of the Italian Renaissance*. New York, Octagon Books, 1968.
- RODRIGUES, Dalila. A pintura no período manuelino. In: PEREIRA, Paulo (Org.). *História da arte portuguesa*. [s.i.]: Círculo de Leitores e Autores, 1995, v. 2. p. 199-277.
- _____. Do Renascimento ao Maneirismo (séculos XVI-XVII). In: PEREIRA, Paulo (Org.). *História da arte portuguesa*. [s.i.]: Círculo de Leitores e Autores, 1995, v.2. p. 283-301.
- SALDANHA, Nuno. *Poéticas da Imagem: A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- SANTOS, Rogéria Olimpio dos. *O Álbum das Antigualhas de Francisco de Holanda*. 2015. 254 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.
- SCHOLEM, Gershom. *Kabbalah*. New York and Scarborough, Ontario: New American Library, 1978.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *Figuras e Caminhos do Renascimento em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.
- SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo (1500 - 1620)*. Lisboa: Presença, 2002.
- _____. A pintura maneirista em Portugal: das brandas "maneiras" ao reforço da propaganda. In: PEREIRA, Paulo (Org.). *História da arte portuguesa*. [s.i.]: Círculo de Leitores e Autores, 1995, v. 2. p. 427-509.
- SHEARMAN, John. Maniera as an aesthetic ideal. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, p. 35-67.
- _____. *O maneirismo*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1978.

SIDONCHA, Idalina Proença Maia. *A reflexão estética em Francisco de Holanda: esboço de uma metafísica da ideia*. 2011. 252 p. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2011.

SMYTH, Craig Hugh. Mannerism and Maniera. In: CHENEY, Liana De Girolami (Ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publishing, 2004, 69-112.

SNOW-SMITH, Joanne. *The Primavera of Sandro Botticelli: A Neoplatonic interpretation*. New York: Peter Lang, 1993.

SPINELLI, Miguel. O Daimónion de Sócrates. *Revista Hypnos*, São Paulo, n. 16, 1º sem. de 2006. pp. 32-61.

SUMMERS, David. *Michelangelo and the language of art*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

TRINKAUS, Charles Edward. "A Humanist's Conception of Humanism: The Inaugural Orations of Bartolomeo della Fonte," *Studies in the Renaissance*, 7 (1960), p. 90-147.

TUPPER, Frederick. The ubi sunt Formula. *Modern Language Notes*, [s.l.], v. 8, n. 8, p.253-254, dez. 1893.

VAN ASSELT, W.; VAN GEEST, P.; MÜLLER, D.; SALEMINK, T. (Eds.). *Iconoclasm and iconoclash: struggle for religious identity*. Leiden, Boston: Brill, 2007, p. 379-380.

VENTURA, Rejane Bernal. Apresentação. In: PINO, Paolo. *Diálogo sobre a pintura*. Tradução, apresentação e notas de Rejane Bernal Ventura. São Paulo: Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2002, p. 7-25.

VILELA, José Stichini. *Francisco de Holanda: Vida, Pensamento e Obra*. Amadora: Biblioteca Breve, 1982.

WALKER, Daniel Pickering. *Spiritual and Demonic Magic: from Ficino to Campanella*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000. (Magic in History).

WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance: An exploration of philosophical and mystical sources of iconography in Renaissance art*. New York: The Norton Library, 1968.

WOODHOUSE, Christopher M.. *George Gemistos Plethon: The Last of the Hellenes*. New York: Oxford University Press, 1986.

YATES, Frances Amelia. *The Occult Philosophy in the Elizabethan age*. London and New York: Routledge, 2001. (Routledge Classics).

_____. *Giordano Bruno e a tradição hermetica*. [2. ed.]. São Paulo: Cultrix, 1995. 505p.

_____. Ramon Lull and John Scotus Erigena. *Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes*, [s.l.], v. 23, n. 1/2, jan. 1960, p. 1-44.