

A CONCEPÇÃO MÍSTICA DE IMAGEM EM FRANCISCO DE HOLANDA

THE MYSTICAL CONCEPTION OF IMAGE IN FRANCISCO DE HOLANDA

Thainan Noronha de Andrade*

RESUMO: Francisco de Holanda (1517-1584), artista e teórico de arte português, se destaca como uma figura de grande relevância na cultura do século XVI, tendo sido o primeiro tratadista europeu a elaborar uma sistematização da operação artística de fundamentação neoplatônica, influência que se estende por sua produção plástica. O seguinte artigo tem o propósito de discutir, dentre os diversos aspectos da obra holandiana, a concepção de imagem expressa em seus escritos e sua produção pictórica, identificando algumas de suas fontes conceituais. Tal iniciativa visa contribuir, em sentido amplo, para o estudo das relações entre a filosofia, religião e a arte; e em sentido estrito, para a compreensão da obra de Francisco de Holanda e da cultura artística do século XVI.

Palavras chave: Francisco de Holanda; Imagem; Neoplatonismo.

ABSTRACT: Francisco de Holanda (1517-1584), Portuguese artist and art theoretician, stands out as an important figure in the 16th century culture, being the first European writer to elaborate a Neoplatonic based systematization of the artistic operation, influence that spreads to his plastic production. The following paper aims to discuss, among several aspects of the holandian work, the conception of image expressed in his writings and his pictorial production, identifying some of his theoretical sources. Such initiative aims to contribute, in a broad sense, to the study of the relations among philosophy, religion and art; and, in a strict sense, to the comprehension of Francisco de Holanda's work and the artistic culture of the 16th century.

Keywords: Francisco de Holanda; Image; Neoplatonism.

INTRODUÇÃO

Francisco de Holanda (1517-1584), artista e teórico de arte português, se insere em um momento decisivo em Portugal, iniciado por volta da terceira década do século XVI, marcado por um processo de italianização cultural, fundamentado pelo estímulo e assimilação dos ideais humanistas, filosóficos e artísticos florescidos na Itália (CAETANO, 1995, p. 91; SERRÃO, 2002, p. 168-169).

Neste cenário, desde sua juventude, Holanda mantém contato com círculos humanistas portugueses, servindo, respectivamente, como criado do Infante D. Fernando (1507-1534) em Lisboa e, com a morte deste, como moço de câmara do Cardeal-Infante D. Afonso (1509-1540), convivendo com humanistas de relevo como André de Resende, mentor de D. Afonso. O

* Doutorando do Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGHIS/FAFICH /UFMG). Bolsista CAPES. E-mail: thainan.noronha@outlook.com

contato com esse ambiente, permeado pelos ideais humanistas, estimulou as inclinações antiquárias de Francisco e o tornaria apto a absorver o neoplatonismo florentino em difusão quando de sua viagem à Itália entre os anos de 1538 e 1540 (ALVES, 1986, p. 134-35; DESWARTE, 1992, p.149; SERRÃO, 1995, p. 429).

Encarregado por D. João III (1502-1557), de registrar e estudar as obras antigas e modernas italianas, Francisco de Holanda parte para a península acompanhando a comitiva do embaixador D. Pedro de Mascarenhas (ca. 1484-1555). Sua posição junto ao grupo diplomático, acompanhado de uma carta de recomendação concedida pelo antigo embaixador português em Roma, Dom Miguel da Silva (ca. 1480-1556) (que viria a se tornar cardeal em 1539), lhe permitiram acesso privilegiado aos círculos humanistas italianos de Lattanzio Tolomei e Blosio Palladio que, por sua vez, o introduziram a Vittoria Colonna (1490-1547) e Michelangelo (1475-1564). Esses acontecimentos contribuíram de maneira decisiva para seu amadurecimento como teórico e artista, especialmente no que diz respeito à assimilação do pensamento neoplatônico em difusão, doutrina que permeia seus escritos e sua produção plástica, cujos maiores exemplares são: seu *magnum opus*, o tratado *Da Pintura Antigua*, finalizado em 1548, no qual elabora seu sistema artístico, e seu álbum *De aetatibus mundi imagines* (1545-ca.1573), uma crônica do mundo baseada na célebre obra de Eusébio de Cesaréia (ca.263-339) (ALVES, 1986, p. 154-56; DESWARTE-ROSA, 1995, p. 517).

Neste sentido, os fundamentais estudos de Sylvie Deswarte lançaram novas luzes sobre a assimilação do neoplatonismo na obra de Francisco de Holanda, anteriormente estudado somente como uma figura coadjuvante por sua amizade com Michelangelo ou como um antiquário (DESWARTE, 1992, p. 9; FONSECA, 2011, p. 29-50). Entre as principais fontes neoplatônicas de Holanda, Deswarte identificou a presença de Cristóforo Landino (1424-1498), nomeadamente sua edição *da História Natural* de Plínio, o Velho (1476) e sua edição comentada da *Divina Comédia* de Dante (1481), juntamente da literatura neoplatônica traduzida por Marsílio Ficino (1433-1499) (DESWARTE, 1992, p. 90, 145, 157).

Marsilio Ficino, como tradutor, foi o primeiro a oferecer ao Ocidente a tradução completa do grego para o latim das obras de Platão (1484), Plotino (1492), Porfírio, Jâmblico, Proclo, Sinésio e Psellos (1497). Além da tradução comentada de dois tratados de Pseudo-Dionísio, o Areopagita: *De divinis nominibus* e *De mystica theologia* (1491) – dois dos textos atribuídos ao suposto discípulo de Paulo, cuja obra completa já havia sido traduzida para o latim anteriormente, como a tradução de Ambrogio Traversari em 1436¹. Como autor, Ficino se destacou por sua monumental *Theologia Platonica sive De immortalitate animorum* (1469-1474), seu *Commentarium in Platonis Convivium* ou *De amore* (1484) e sua polêmica *De vita libri tres*

(1489). Os princípios propagados por esses textos tiveram um impacto profundo na concepção artística de Francisco de Holanda, especialmente sua teoria da imagem, desenvolvida teoricamente em *Da Pintura Antigua*² e pictoricamente no códex *De aetatibus mundi imagines*³, nos quais os ecos do neoplatonismo florentino emergem de modo mais evidente (HOLANDA, 1983a; 1983b). Assim, o presente artigo busca estabelecer uma concordância entre as ideias expostas no tratado e as ilustrações do álbum, dentro de um mesmo enquadramento neoplatônico. Contudo, não se pretende reduzir o significado das ilustrações a um mero reflexo de conceitos filosóficos, mas apenas destacá-los dentre as muitas fontes por trás da execução destas obras. Complementarmente, utilizou-se de bibliografia secundária como suporte teórico-metodológico.

FRANCISCO DE HOLANDA E A IMAGEM MÍSTICA

O tratado *Da Pintura Antigua* se divide em dois livros: no primeiro, Francisco de Holanda desenvolve sua teoria artística, discorrendo sobre seus fundamentos, propósitos, exemplos e como a arte da pintura deve ser considerada perante público; a segunda parte é uma síntese das ideias expostas no primeiro livro, reunidas na forma de um colóquio entre o artista português, Michelangelo, Vittoria Colonna e Latanzio Tolomei. A primeira alusão ao conceito de pintura exposto por Francisco de Holanda se apresenta no primeiro capítulo do primeiro livro de *Da Pintura Antigua*. A pintura, para Holanda, consiste no próprio poder criativo divino, através do qual o universo e o homem foram criados. Deus, o primeiro pintor, seria aquele que, misturando a luz e a sombra, teria pintado todas as coisas, e do mesmo modo, o verdadeiro pintor, imagem e semelhança do Criador, deve, pela mistura entre os pigmentos claros e escuros, criar a obra de arte. Assim como o Criador iniciou sua criação incidindo a luz, a primeira mão de Deus, sob as trevas, o pintor deve fazer mesmo, sobrepondo os pigmentos claros sobre os escuros, composição que alude diretamente a ilustração do Primeiro Dia: *fiat lux* (Fig. 2), na qual a luz penetra na massa informe composta de terra, água e escuridão (HOLANDA, 1983a, I, 1, p.22-23).

No capítulo seguinte, Francisco discute a natureza da pintura, a qual é considerada uma manifestação do pensamento em sua forma visível e contemplativa, uma segunda natureza, a imitação de Deus e da natureza, e uma amostra do passado e do futuro. É, ainda a imaginação que mostra aos olhos aquilo que se ocultava na *Idea*, o ornamento e auxílio nas obras divinas e naturais, oferecendo ao homem, cuja essência do céu carrega dentro de si de forma inerte, um impulso capaz de reviver esta centelha. É a arte mimética do “tesouro das imagens infinitas”, impossível de ser diminuída ou extinta, uma representação do interior do ser humano, possuindo um caráter espiritual e não corpóreo. Holanda a compara ainda, a uma proporção das formas perfeitas e imperfeitas, um espelho que reflete a obra do mundo e uma alma do espírito e da

mente, uma contemplação ativa (HOLANDA, 1983a, I, 2, p.26-28). A potencialidade mística da pintura é retomada adiante, na segunda parte do tratado, na qual 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 vai (HOLANDA, 1983a, II, 1, p.244-46).

Como consequência, a pintura se torna um veículo de teofania, um meio pelo qual a divindade é acessada e revelada, noção que se vincula com a teoria neoplatônica de imagem. Gombrich, neste sentido, reitera que a configuração de um universo estruturado em graus diferentes de realidade sobrepostos hierarquicamente, desde o Inefável abstrato até o mundo sensível, em uma cadeia de relações e afinidades, dedicou às *Ideas* neoplatônicas (consideradas como a realidade da qual o mundo sensível é apenas um reflexo corrompido), uma importância fundamental dentre as esferas celestes, reverberando nas concepções de imagem, interpretadas simbolicamente como veículos capazes de conduzir o espectador a uma união mística com a divindade. 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 (GOMBRICH, 1948, p. 166; 1972, p.145).

Essa concepção seria inicialmente desenvolvida por Plotino (204/5-270). O pensador alexandrino concebe a imagem como 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 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 divindade (PLOTINUS, 1977, I, 6, 2, p.22; 9, p.25).

Em um trecho de sua quinta *Enéada*, Plotino afirma que o próprio Uno (ou Deus, tal como os neoplatônicos cristãos o interpretariam posteriormente) empreende sua atividade criativa por meio de imagens. 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, contudo, não é aquela dos teoremas, mas da totalidade, e não parte dos detalhes para ver a unidade, mas da totalidade para os detalhes (PLOTINUS, 1977, V, 8, 5-6, p.242). Deus e o artista se tornam semelhantes pela habilidade de criar imagens, as quais ocupam uma posição superior à da razão discursiva na hierarquia ontológica neoplatônica.

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 profeta. Aqueles que vivem no mundo superior não estão limitados pelo corpo e, deste modo, enxergam o que outros apenas especulam pela razão. A visão (exterior e interior) se torna o símbolo do conhecimento verdadeiro, pois relaciona-se com a capacidade de ver as essências: é pela intuição intelectual e não pela razão discursiva que as *Ideas* no mundo supraceleste podem ser acessadas (GOMBRICH, 1972, p. 147).

Neste sentido, a imagem (e, por extensão, a capacidade imaginativa) é 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 alcançado (PLOTINUS, 1977, IV, 4, 13, p.164-165; V, 8, p.245-6). 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, possibilitando a apreensão imediata e integral dos influxos divinos (PLOTINUS, 1977, V, 8, p.242).

Posteriormente, esses princípios foram desenvolvidos por Pseudo-Dionísio, o Areopagita, uma das fontes utilizadas por Francisco de Holanda. O contato do artista lusitano com a obra do autor neoplatônico pode ter ocorrido por intermédio do Infante D. Luís (1506-1555), 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 Catholica (VALENÇA, 1735, p. 110-111; DESWARTE, 1987, p.106, nota 10a).

Assim, parte da literatura neoplatônica que serviu de fundamento para a teoria da arte de Francisco, pode ter sido acessada dentro de seu próprio círculo intelectual, no reino português. Contemporâneo e seguidor de Proclo, o autor que viveu entre o quinto e o sexto século, conhecido

como Pseudo-Dionísio, o Areopagita, desfrutou de uma autoridade apostólica no decorrer da Idade Média e no Renascimento. Foi identificado com o ateniense e primeiro gentio convertido ao cristianismo no Areópago por Paulo de Tarso conforme descrito em Atos dos Apóstolos (XVII. 16-34). A doutrina exposta por 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, revestindo conceitos neoplatônicos com elementos cristãos (REMES, 2008, p. 204; CHASTEL, 2012, p. 289).⁴

O autor rejeita à razão o poder de se conhecer a natureza transcendental de Deus, que está 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, deste modo, três vias de conhecimento e contato com a divindade, que permitiriam atingir o êxtase divino: a teologia *afirmativa*, descrita, em *De divinis nominibus* (Sobre os nomes divinos); a *negativa*, presente em *De mystica theologia* (Sobre teologia mística) e a *simbólica*, expressa em *De coelesti hierarchia* (Sobre a hierarquia celeste). A primeira começa em Deus, do qual se pode especular os atributos ou nomes pertencentes a Ele, como a unidade, a trindade, a bondade entre outros, descendo aos seres, de forma que se pode captar pela razão discursiva, a linguagem. A segunda via parte dos entes em direção a Deus, rejeitando tudo o que poderia limitar a natureza divina, como a existência de um corpo, figura, lugar ou qualidades, almejando a transcendência absoluta além de todo discurso.

O terceiro caminho é o intermediário 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, superior a toda afirmação, negação e representação, levando a unificação suprema com a divindade (AREOPAGITA, 2011; 2015).

O método simbólico, que diz respeito às teorias sobre a imagem, é apresentado em sua *Hierarquia celeste*. 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 inefável, 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” (AREOPAGITA, 2015, I, 3, 121c-d, p. 20).

A beleza visível é somente um sinal da beleza invisível, assim com as luzes materiais são uma imagem imperfeita da luz imaterial. Logo, os escritores sagrados representam as inteligências sem formas com símbolos porque levam em conta a limitação da compreensão humana. Contudo, essas imagens oferecem 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” (AREOPAGITA, 2015, II, 1, 137a-b, p.23-24). Para o autor, esses símbolos traduzem, de acordo com a capacidade humana, as revelações sagradas, que devem ser compreendidas de maneira *anagógica*. Francisco de Holanda justifica a representação dos seres divinos em termos semelhantes:

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 stão. (HOLANDA, 1983a, I, 28, p.142).

Assim, Francisco considera que a pintura é uma ferramenta capaz de tornar esses seres acessíveis por meio da contemplação de suas imagens, incitando o fruidor a elevar sua alma até onde estes seres habitam. Em acordo, Pseudo-Dionísio define 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 à nossa capacidade, 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 inefáveis e santos, para que sejam preservados dos olhos do vulgo (AREOPAGITA, 2015, II, 3, 140c, p.26.).

O simbolismo adotado por neoplatônicos cristãos como Areopagita, foi considerado uma forma de revelação que Deus, em sua misericórdia, teria criado para fazer as *Ideias* em sua mente compreensíveis e acessíveis aos homens (GOMBRICH, 1972, p. 147-148). Estas 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 mundo (AREOPAGITA, 2015, II, 5, 145a-b, p.34-35).

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 provêm. (AREOPAGITA, 2015, I, 2, 121a-b, p.19).

Para Francisco de Holanda, a operação pictórica é entendida em termos similares, sendo uma expressão externa da *Idea* interior do artista, a imagem que o entendimento do pintor enxerga

com os olhos interiores em silêncio e segredo, através da qual é possível ascender até Deus. A *Idea*, segundo Francisco de Holanda, é a verdadeira imagem e a essência daquilo a ser representado pelas mãos do pintor no mundo sensível; é o principal fundamento da pintura e obra do entendimento e do espírito. Seguindo-a, o pintor se elevará “[...] cada vez mais e fazendo-se espírito e ir-se ha mizclar com a fonte exemplar das primeiras ideas que he Deos” (HOLANDA, 1983a, I, 15, p. 95-97). A obra de arte, enquanto representação exterior de uma *Idea*, é capaz de direcionar a contemplação dessa essência na mente divina, possibilitando ao artista tornar-se uno com a divindade.

No oitavo capítulo do primeiro livro de *Da Pintura Antigua*, que versa sobre “Que sciencias convem ao pintor”, Francisco de Holanda menciona Pseudo-Dionísio, sugerindo que o pintor deve, por obrigação, ter conhecimento básico em 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. Conhecer sobre os santos, suas vidas e seus tempos, costumes e lugares para pintá-los corretamente, sabendo também sobre a Bíblia, os mitos, os antigos, a poesia, a cosmografia e outras ciências⁵.

E, finalmente, compreender a Astrologia e os movimentos e círculos da esfera celestial. Onde será possível alguma vez na vida, elevar-se até o “decimo e impirio ceo” e contemplar com Dionisio 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”, e sem ele, jamais será possível alcançar a perfeição como pintor e nem alcançar este nível de evolução (HOLANDA, 1983a, I, 8, p. 64-67). Este trecho demonstra que Francisco de Holanda teve contato com a *Hierarquia celeste* pseudo-dionisíaca, tratado no qual Areopagita expõe sua teoria da imagem, o que torna possível identificar que Holanda tenha concebido a pintura em termos concordantes ao modo que Pseudo-Dionísio via as imagens. A pintura, enquanto operação de criação de imagens, é uma ferramenta que permite a revelação de Deus ao homem, e simultaneamente, um impulso capaz de provocar a ascensão espiritual do artista.

Em conformidade com a citação da obra de Areopagita, ao descrever como representar as imagens, Francisco de Holanda demonstra um ordenamento dos capítulos de seu tratado de acordo com uma ideia de ascensão do plano sensível ao divino. Após discutir o conhecimento da anatomia (capítulo XVIII) e da “physiognomonica” (XIX), Holanda passa por temas seculares como o representar das figuras antigas que estão em pé (XX), se movem, andam e correm (XXI), se encontram sentadas e deitadas (XXII) ou são equestres (XXIII), discutindo o ornamento dos vestidos das figuras antigas (XXIV), a representação dos animais (XXV), as histórias antigas (XXVI), passando pelas imagens de Jesus (XXVII), dos seres divinos (XXVIII) e culminando na

representação da divindade (XXIX), onde “d’aqui para cima que há se não o fim de todas as cousas e a eternidade?” (HOLANDA, 1983a, I, 17-19, p. 107-145.)

Recorrendo ao capítulo XV da Hierarquia Celeste, Francisco elabora os métodos de representação dos espíritos angélicos, que podem ser pintados ora com chamas, ora com nuvens e outros elementos semelhantes. Entretanto, sua imagem mais coerente seria a da forma humana, dando-lhe vivacidade e presteza (Fig.1) (HOLANDA, 1983a, I, 28, p. 142; AREOPAGITA, 2015, XV, p. 107-122). Fonte do teórico português, 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) (AREOPAGITA, 2015, XV, 2, 328d, p.110). Além disso, 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 seus nomes, e são detentores das qualidades e do poder do fogo (Isaías 6:6) (AREOPAGITA, 2015, XV, 2, 329a, p.110).

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 (AREOPAGITA, 2015, XV, 2, 329a, p.110-111)

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 pelo fato de que o fogo se encontra presente em todas as coisas e penetra tudo sem se corromper ao mesclar-se com a matéria, permanecendo separado desta. É, assim, totalmente luminoso e ao mesmo tempo oculto. Tem a capacidade de subir rapidamente às alturas, possuindo uma natureza sublime e independente de qualquer influência terrena. Por este motivo os escritores inspirados representam os seres celestes com a imagem do fogo, demonstrando a semelhança deles com o divino e seus esforços em imita-lo (AREOPAGITA, 2015, XV, 2, 329a-c, p.110-112).

Consonante com a utilização do fogo, Pseudo-Dionísio indica a representação por meio de trajes luminosos e incandescentes, pois 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, a capacidade destes seres em receber e transmitir a luz inteligível

(AREOPAGITA, 2015, XV, 4, 333a, p.115; Ezequiel 1:27; Lucas 24:4; Apocalipse 9:17; 15:6). O terceiro modo de representação dos anjos, descrito por Pseudo-Dionísio e citado por 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, ao utilizarem este artifício, pretendem indicar que estes seres são repletos de “santa e inefável luz transcendente” e, recebendo direta e humildemente este influxo divino, o transmitem generosamente aos graus seguintes da hierarquia celeste como um reflexo, ainda que em um segundo esplendor, de modo que possam receber esta iluminação (AREOPAGITA, 2015, XV, 5, 336a, p.116).

Em *De aetatibus mundi imagines*, Holanda utiliza o fogo, a figura humana e as nuvens tal como aconselhado por Pseudo-Dionísio e, conseqüentemente, de acordo com o vigésimo oitavo capítulo de seu próprio tratado. Essa utilização pode ser observada em ilustrações como as do *Angelus Domini* (Fig. 1) e do *Segundo Dia* (Fig. 2). O anjo, representado com traços antropomorfos, surge projetando rajadas de luz semelhantes a chamas emergindo do tórax, ventre, mãos e pés, vestido com um manto brilhante rodeado e formado (especialmente na região dos braços) de nuvens, o que demonstra a preocupação de Holanda em incorporar os elementos sugeridos por Areopagita. Adicionalmente, como pode ser visto na imagem do *Quarto Dia* (Fig. 3), os serafins são posicionados ao redor do círculo que representa a esfera divina, habitando uma região de fundo avermelhado, o que indica a natureza ígnea da esfera e alude à descrição destes seres com o fogo, tal como exposto por Areopagita.

Fig. 1. Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines: Angelus Domini*, fl. 87 v., 1545-47. Aquarela, 23,9 x 35,7 cm, Biblioteca Nacional de Madrid, Espanha.



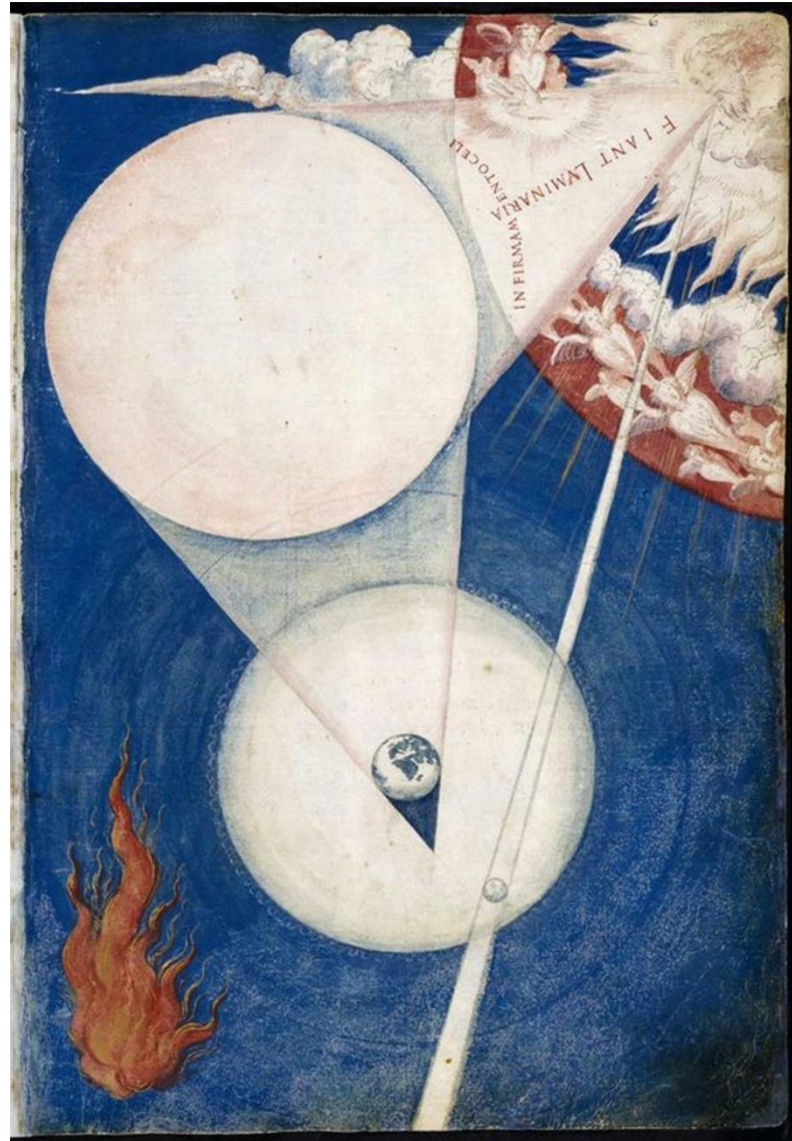
Fonte: HOLANDA, 1983b, fl.87v.

Fig. 2. Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines: Criação dos céus*, fl. 4 r., 1545. Aquarela, 23,9 x 35,7 cm, Biblioteca Nacional de Madrid, Espanha.



Fonte: HOLANDA, 1983b, fl.4r.

Fig. 3. Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, *Quarto Dia: criação do sol e da lua*, fl. 6 r., 1547-1551. Aquarela, 23,9 x 35,7 cm, Biblioteca Nacional de Madrid, Espanha.



Fonte: HOLANDA, 1983b, fl.6r.

O uso destes elementos como ferramentas representativas não se limitou, contudo, aos anjos. A chama, as nuvens e a veste flamejante também foram utilizadas junto da figura do Salvador em diversas ilustrações do álbum, como na célebre imagem do *Segundo dia* (Fig. 2), na qual a figura é representada com vestes brilhantes, raios em formato de chamas projetadas de suas mãos, pés e dos anjos em sua cintura. O Salvador encontra-se em frente ao cone de luz que surgiu no *Primeiro dia* (Fig. 4), do qual também emergem chamas. No *Quarto Dia* (Fig. 3) o Senhor aparece rodeado de anjos, nuvens e, dentro de seu círculo, também emite raios de luz ou chamas. O mesmo ocorre nas imagens do *Quinto* (Fig. 5) e do *Sexto* (Figs. 6 a 8) dias. Quando Adão aparece vivo (Fig. 7), Cristo chega a ser majoritariamente representado por nuvens, acompanhado do mesmo cone de luz da Trindade presente em ilustrações anteriores. Na

ilustração da *Criação de Eva* (Fig. 8), o Senhor, com exceção do rosto irradiando luz, aparece composto unicamente por nuvens.

Fig. 4. Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines, Primeiro Dia: Fiat lux*, fl. 3 r., 1545. Aquarela, 23,9 x 35,7 cm, Biblioteca Nacional de Madrid, Espanha.



Fonte: HOLANDA, 1983b, fl.3r.

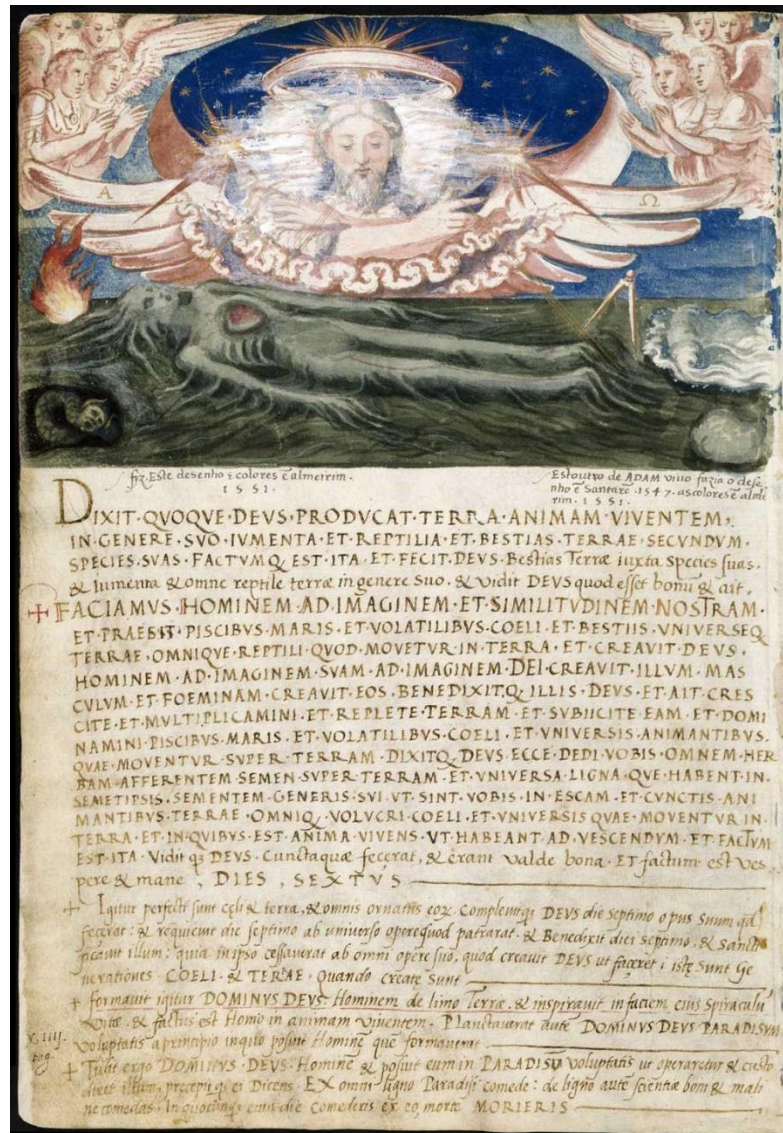
Fig. 5. Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines, Quinto Dia: Criação dos peixes e aves*, fl. 7 r., 1547-51. Aquarela, 23,9 x 35,7 cm, Biblioteca Nacional de Madrid, Espanha.



Fonte: HOLANDA, 1983b, fl.7r.

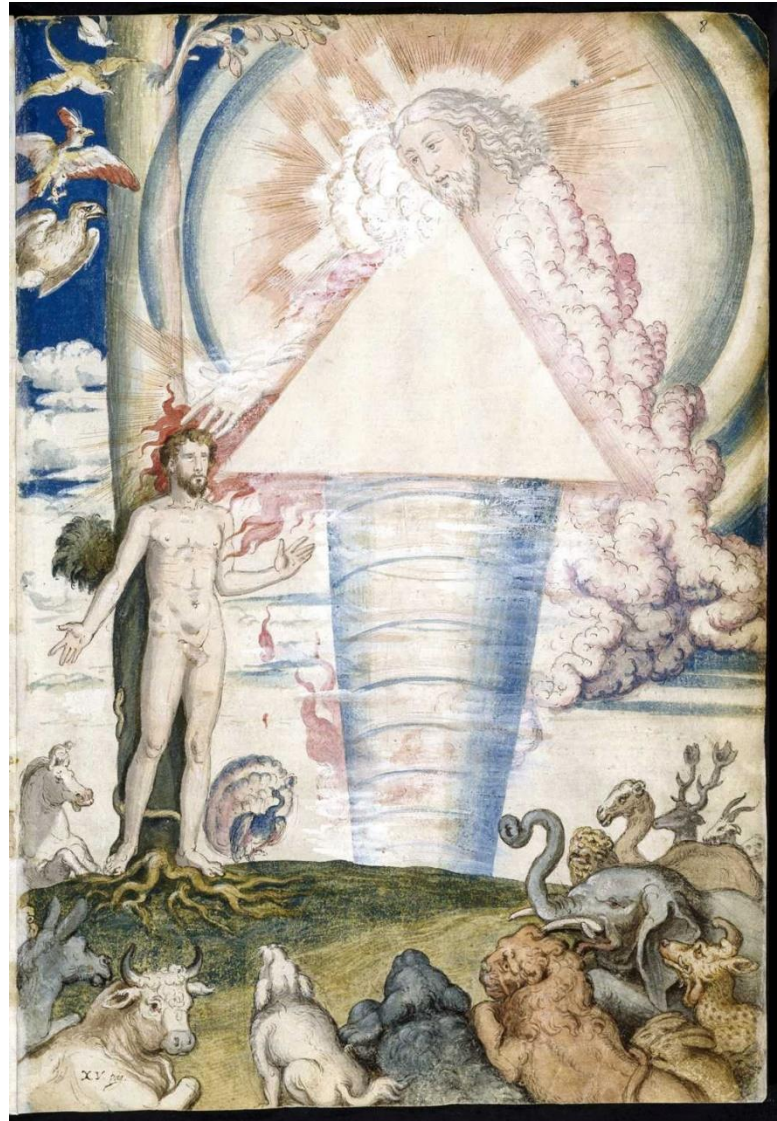
Fig. 6. Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, *Sexto Dia: A criação do homem*, fl. 7 v., 1551.

Aquarela, 23,9 x 35,7 cm, Biblioteca Nacional de Madrid, Espanha.



Fonte: HOLANDA, 1983b, fl.7v.

Fig. 7. Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines, Sexto Dia: Adão vivo*, fl. 8 r., 1547-51. Aquarela, 23,9 x 35,7 cm, Biblioteca Nacional de Madrid, Espanha.



Fonte: HOLANDA, 1983b, fl.8r.

Fig. 8. Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, *Sexto Dia: O nascimento da mulher, Eva*, f. 8 v., 1551. Aquarela, 23,9 x 35,7 cm, Biblioteca Nacional de Madrid, Espanha.



Fonte: HOLANDA, 1983b, fl.8v.

A representação de Cristo 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 andvão perto d'elle (HOLANDA, 1983a, I, 27, p.139-140).

Embora a figura presente em algumas ilustrações (Figs. 2, 3, 5-8) guarde algumas semelhanças com essa descrição - como as expressões e traços faciais, a barba de tamanho médio, a túnica e a estola, outros detalhes contrastam. Na figura 2, os pés da figura encontram-

se descalços, seus movimentos são dinâmicos e os tons dos cabelos e da pele são alterados, assumindo um tom avermelhado – uma associação direta à natureza ígnea da divindade. 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-Dionísio. Em outras imagens, o Salvador aparece de barba branca (Figs. 6 e 7) ou castanha (3, 5 e 8) e nem sempre de corpo inteiro (aparecendo assim somente na imagem do *Segundo Dia*, Fig. 2), sendo por vezes formado por anjos ou nuvens. Essas adaptações indicam que Francisco de Holanda adaptou livremente sua própria descrição ao contexto da ilustração à luz dos textos de Pseudo-Dionísio.

Esse formulário se estende também na figuração da divindade, a qual é comentada por Francisco de Holanda no vigésimo nono capítulo, ascendendo a um nível superior na hierarquia ontológica pseudo-dionisíaca, no qual discute a figuração de Deus e a Trindade. Holanda inicia o capítulo comentando a licença concedida pela igreja de dar forma aos seres invisíveis, tal como fizera ao representar a figura do Salvador como humano. Todavia, sente-se inseguro ao fazer o mesmo com o Criador, embora reconheça 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 adorada. A fegura do triangulo cabe na semelhança da Dividade e assi a quadrada e a redonda; que é a mais capaz e perfeita (HOLANDA, 1983a, I, 29, p. 145).

Francisco reconhece a impossibilidade de descrever, por meios imagéticos, a divindade tal como ela é, optando assim pela utilização de figuras geométricas, que pela simplicidade, possuem mais afinidade com a natureza da Trindade. Como pode ser visto, a simplicidade é uma característica divina observada também por Pseudo-Dionísio, o qual revela que “Essas alegorias sagradas referem-se a seres tão simples que não podemos conhecer nem contemplar” (AREOPAGITA, 2015, I, 2, 121a-b, p.19; I, 3, 121c-d, p.20; II, 2, p.24). Por outro lado, adiante, Holanda aconselha a utilização deste formulário apenas na representação da Trindade unida, o que pode ser visto nas imagens do *Primeiro Dia* (Fig. 4), na qual a Trindade penetra na escuridão da matéria por meio de um cone ou raio de luz circulado por labaredas; do *Terceiro Dia* (Fig. 9); atrás do anjo na ilustração do *Angelus Domini* (Fig. 1), na qual o triangulo aparece com seu vértice voltado para cima; e acompanhada da figura do Salvador, na ilustração de *Adão vivo* (Fig. 7). Ao passo que para a figuração dos três separadamente aconselha que Deus Pai seja pintado como um “quietíssimo e formoso velho”; o Filho ou Verbo, seja representado como um

“benigníssimo e pacífico Salvador”; e o Espírito Santo seja simbolizado por chamas ou pela pomba (HOLANDA, 1983a, 1, 29, p. 146)⁶, formas que aparecem no restante das imagens do códice.

Fig. 9. Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, *Terceiro Dia: Separação das águas*, fl. 5 r., 1545. Aquarela, 23,9 x 35,7 cm, Biblioteca Nacional de Madrid, Espanha.



Fonte: HOLANDA, 1983b, fl.5r.

Estas correspondências iconográficas e teóricas entre a obra holandiana e a literatura neoplatônica, permitem constatar que tanto o tratado *Da Pintura Antigua* quanto o álbum *De aetatibus mundi imagines*, compartilham um mesmo enquadramento filosófico, possuindo como uma dessas ligações os textos pseudo-dionisíacos. Neste sentido, o álbum pode ser considerado como uma adaptação pictórica dos conceitos elaborados no tratado. As referências a Pseudo-Dionísio, aliadas às exposições sobre a natureza da pintura, suas relações com as

Ideas platônicas, sua função como veículo de teofania e seu formulário iconográfico – citado no tratado e aplicado nas ilustrações -, corroboram para estabelecer essa ligação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A posição de Francisco de Holanda como uma figura de vulto na cultura europeia do século XVI se dá principalmente em dois campos distintos: como um artista e como um teórico. Dentro do cenário artístico, suas inclinações intelectuais levaram a uma grande originalidade expressiva em suas obras pictóricas, cujo maior exemplar é o album *De aetatibus mundi imagines* (ainda que esta característica não se estenda à totalidade da obra, como frequentemente apontado pela historiografia⁷). Neste sentido, é emblemático a utilização de formas geometrizadas em uma cultura visual fortemente voltada à figuração, atitude inspirada pela afinidade com a literatura neoplatônica.

Como teórico, Francisco de Holanda assimilou a metafísica neoplatônica e a traduziu em termos próprios, de acordo com suas inclinações como artista e humanista, elaborando um sistema coerente com as ideias e preocupações em circulação neste período, entre as quais, a liberalidade da prática artística, reivindicação que encontrou na especulação filosófica um meio de demonstrar o caráter complexo de sua atividade, assim como instituir seu ofício como um verdadeiro campo epistemológico com definições, propósitos e normas próprias a serem consideradas. No contexto português, ainda predisposto ao modelo de produção em oficinas, no qual os artistas eram vistos como artesãos e trabalhadores mecânicos, Holanda se revelou como um dos primeiros artistas a defender a dignidade do pintor, embora seu papel neste processo tenha sido discreto, devido ao alcance limitado de suas obras, que jamais foram publicadas em vida e cuja circulação se deu principalmente em ambientes cortesãos (SERRÃO, 1995, p. 448).

Por outro lado, Francisco de Holanda foi o primeiro autor a combinar, em uma mesma doutrina, princípios humanistas, neoplatônicos e cristãos, intencionando criar – a exemplo dos neoplatônicos florentinos que constituíram grande parte de seu *corpus* teórico - uma doutrina universalizante: a pintura encarada não apenas como um ofício técnico ou mecânico, mas como a manifestação do próprio pensamento em “obra vesivil e contemplativa” (HOLANDA, 1983a, I, 2, p. 26.), detentora de uma potência gnosiológica capaz de elevar o indivíduo através das esferas da existência, possibilitando o conhecimento e a união com Deus. Assim, o estudo da obra teórica e pictórica de Francisco, permite uma compreensão mais aprofundada da cultura renascentista, especialmente no que diz respeito aos muitos pontos de contato entre diversas disciplinas, dentre as quais as correntes esotéricas e as manifestações artísticas, um campo de

estudo que ainda carece de investigações e para o qual o presente artigo ambiciona servir como uma contribuição.

Referências

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

AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. *A hierarquia celeste*. Tradução, comentários e notas explicativas de Carin Zwilling. 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.

BURY, John B.. Francisco de Holanda and His Illustrations of the Creation. *Portuguese Studies*, v. 2, p.15-48, 1986.

CAETANO, Joaquim Oliveira. Ao modo de Itália: a pintura portuguesa na idade do humanismo. In: PAULINO, Francisco Pereira; SERRÃO, Vitor. (Org.). *A pintura maneirista em Portugal: Arte no tempo de Camões*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, CNCDP, 1995.

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.

DESWARTE-ROSA, Sylvie. Neoplatonismo e arte em Portugal. In: PEREIRA, Paulo (Org.). *História da arte portuguesa*. [s.i.]: Círculo de Leitores e Autores, 1995, v.2.

_____. *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos: Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*. Lisboa: Difel, 1992.

_____. *As imagens das idades do mundo de Francisco de Holanda*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

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.

FONSECA, Rafael. Francisco de Holanda: uma revisão historiográfica. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, [s.l.], v. 15, p.29-50, out. 2011.

GOMBRICH, E. H. *Symbolic Images*. London: Phaidon Press, 1972.

_____. Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 11, 1948.

HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e notas de Angelo Gonzáles Garcia. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983a.

_____. *De aetatibus mundi imagines: Livro das Idades*. Edição fac-similada com estudo de Jorge Segurado. Lisboa: 1983b.

KIDSON, Peter. Panofsky, Suger and St Denis, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50, p. 1–17, 1987.

LEE, Rensselaer W. Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting. *The Art Bulletin*, v. 22, n. 4, p. 197-269, 1940.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PLOTINUS. *The six Enneads*. Tradução de Stephen Mackenna e B. S. Page. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1977.

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

REMES, Pauliina. *Neoplatonism*. Stocksfield: Acumen, 2008.

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. p. 427-509.

VALENÇA, José Miguel João de Portugal de. *Vida do Infante D. Luiz*. Lisboa: Oficina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1735.

Enviado em 31 de agosto de 2018

Aceito em 25 de maio de 2019.

¹ Outras traduções foram empreendidas durante a Idade Média. A primeira tradução latina do *corpus dionysiacaum* 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. Panofsky (2014, p. 149-190). Para uma síntese dos argumentos contra a suposição panofskiana, cf. Kidson (1987, p. 1-17). Ainda no século IX, uma nova tradução foi encomendada pelo imperador francês Carlos II em 862. Posteriormente, no século XIII uma nova tradução comentada foi feita pelo inglês Robert Grosseteste e, algumas décadas mais tarde, por Alberto Magno.

² No presente artigo foi utilizada a edição com introdução e notas de Angel Gonzáles García, publicada em 1983 pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

³ Utilizou-se a edição fac-similada do álbum editada e comentada por Jorge Segurado, publicada em 1983 pela Academia Nacional de Belas Artes.

⁴ 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 (1971, prop. 2, p. 3; DODDS, 1971, p. 259)

⁵ Esta passagem também exhibe a noção de *decorum*, noção de origem horaciana comum a teoria artística do período, que consiste na atenção em representar cada elemento artístico de acordo com seu exemplo mais representativo, aplicando escrupulosamente características específicas relativas ao gênero, idade, posição social, gestos, tipo físico, expressões faciais etc... (LEE, 1940, p. 197-269) Cf. neste artigo, especialmente V – decorum.

⁶ O Espírito Santo enquanto chama pode ser visto testemunhando as ações divinas nas ilustrações do Segundo Dia (Fig. 2) como o fogo emergente do cone luminoso; na do Quarto Dia (Fig. 3) no canto inferior esquerdo e na Criação de Adão (Fig. 6) no canto inferior esquerdo da imagem.

⁷ Essa diferença entre as imagens da criação e as demais levaram autores como John Bury (1986, p.15-48) a questionar o fato de que Holanda esteve por trás do programa de toda a obra, limitando-se a ser um mero executor.