

Francisco de Holanda e o Conceito de “Pintura Animante”

Francisco de Holanda and the Concept of “Ensouling Painting”

Thainan Noronha de Andrade

Mestre e Doutorando em História pela Universidade Federal de Minas Gerais

Bolsista CAPES

thainan.noronha@outlook.com

Recebido em: 01/10/2019 – Aceito em 04/11/2019

Resumo: Francisco de Holanda (1517-1584), artista e teórico de arte português, revela-se como uma figura de grande envergadura na cultura do século XVI. Em sua obra escrita, Holanda empreende uma união entre as teorias artísticas de seu tempo e os princípios neoplatônicos em circulação a partir do final do século anterior. O presente artigo discute um dos pontos de contato entre essas duas tendências, identificando vínculos entre a literatura artística e neoplatônica do período na obra de Francisco. Argumenta-se que, dentre esses vínculos, Holanda promove uma “hermetização” ou “platonização” da teoria artística das expressões da alma, um *topos* da discussão artística renascentista. Tal iniciativa visa contribuir, em sentido amplo, para o estudo das relações entre a filosofia e a arte no século XVI e, em sentido estrito, para a compreensão da obra de Francisco de Holanda e suas relações com a cultura deste século.

Palavras chave: Francisco de Holanda. Pintura. Neoplatonismo.

Abstract: Francisco de Holanda (1517-1584), Portuguese artist and art theoretician, stands out as major figure in 16th century culture. In his written work, Holanda undertakes an intercourse between the artistic theories of his time and the Neoplatonic principles in circulation since the end of the previous century. The following article discusses one of the points of connection between these two tendencies, identifying links between the artistic and Neoplatonic literature of the period in Francisco’s work. It is argued that, among such links, Holanda promotes an “hermetization” or “platonization” of the artistic theory of expressions of the soul, a *topos* in Renaissance artistic discussion. Such initiative seeks to contribute, in broad sense, to the study of the relations between philosophy and art in the 16th century and, in strict sense, to the understanding of Francisco de Holanda’s work and its relation with the culture of this century.

Keywords: Francisco de Holanda. Painting. Neoplatonism.

Introdução

Francisco de Holanda (1517-1584), artista e teórico de arte português, foi um dos grandes vultos da cultura europeia do século XVI. Holanda foi o primeiro teórico de arte a elaborar, sistematicamente, uma teoria artística de orientação neoplatônica, inspirada nos textos difundidos pela “Academia platônica” de Florença, liderada por Marsílio Ficino (1433-1499)¹. Francisco utiliza da metafísica neopla-

¹Desde o início do século XX, diversos estudiosos se dedicaram a compreender a verdadeira natureza da Academia platônica chefiada por Marsílio Ficino. A historiografia do século XX seguiu, em maior ou menor grau, a interpretação oferecida por Arnaldo della Torre, para quem a Academia consistia em um grupo informal formado pelos principais intelectuais de Florença, unidos no estudo da obra de Platão e seus seguidores. DELLA TORRE, Arnaldo. Storia dell'Accademia platonica di Firenze. Firenze: Carnesecchi e figli, 1902, 457-468. Um contraponto importante foi feito por James Hankins em HANKINS, James. Cosimo de' Medici and the 'Platonic Academy'. Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes, [s.l.], v. 53, 1990, p.144-162; The Myth of the Platonic Academy of Florence. Renaissance Quarterly, [s.l.], v. 44, n. 3, out. 1991, p. 429-475. Paul Oskar Kristeller e Arthur Field, por sua vez, apresentam uma visão intermediária entre a perspectiva de della Torre e Hankins. Cf. KRISTELLER, Paul Oskar. The Platonic Academy of Florence. Renaissance News, [s.l.], v. 14, n. 3, out. 1961, p.147-159; 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.

²HOLANDA, Da Pintura Antiga, II, 1, p.221; ALVES, José da Felicidade. Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda. Lisboa: Livros Horizonte, 1986., p. 14. Deswarte pontua, por outro lado, que a formação intelectual e artística de Francisco de Holanda em Portugal facilitaria a assimilação do neoplatonismo florentino em sua viagem à Itália. Cf. DESWARTÉ, Sylvie. Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos: Francisco de Holanda e a Teoria da Arte. Lisboa: Difel, 1992, p.145.

tônica para construir uma fundamentação filosófica e mística para a prática pictórica, pautada na dignidade do artista como um *deus in terris*, dotado da mesma potencialidade criativa de Deus, o primeiro e supremo pintor. O contato de Holanda com o neoplatonismo florentino se deve, sobretudo, ao período que permanecera na península itálica, entre 1538 e 1540, enviado pelo rei D. João III para documentar as obras antigas e modernas, absorvendo as tendências artísticas e filosóficas em voga nos círculos cortesãos italianos².

Seu pensamento é sintetizado em seu *magnum opus*, o tratado *Da Pintura Antigua*, finalizada em 1548, obra de grande envergadura conceitual, na qual aborda temas comuns à tratadística de arte desde o século XV (tal como expostos em escritos como os de Alberti e Leonardo da Vinci), assim como elementos essencialmente neoplatônicos, oriundos de das obras de Marsilio Ficino (especialmente suas traduções), textos atribuídos a Hermes Trismegisto³, Platão, Plotino e Pseudo-Dionísio, o Areopagita⁴.

Este artigo tem o propósito de elencar pontos de contato entre essas influências artísticas e filosóficas na obra de Francisco de Holanda, particularmente, a união entre a teoria das expressões - que remonta à Antiguidade e fora abordada por autores como Horácio e Aristóteles, dos quais foi prontamente absorvida pelos teóricos de arte do século XV - com o princípio neoplatônico de animação da matéria, uma ideia elaborada por Plotino e resgatada por Marsílio Ficino no final do século XV. Esse princípio fundamentou a magia astral renascentista e ligou-se à teoria fisionômica, que desfrutariam de grande popularidade a partir do século seguinte. Neste sentido, considera-se que Francisco tenha se situado no cruzamento entre o pensamento neoplatônico e as concepções artísticas de sua época, possuindo como um destes elos, a noção de animação da matéria.

Francisco de Holanda e a “pintura animante”

A teoria da expressão, derivada da obra de escritores da Antiguidade, serviu de modelo para os teóricos de arte do século XV. Para Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.), o objetivo dos pintores e poetas seria o de representar a ação humana, seja tornando-a mais ou menos bela.⁵ Esse pensamento seria sintetizado na máxima horaciana “Se desejas que eu chore, debes comover primeiro a ti mesmo”.⁶ Alberti adaptaria essa lógica, formulada por Horácio à poesia, às artes representativas, afirmando que a pintura deve buscar expressar, através da representação dos corpos e seus movimentos, as emoções e sentimentos da alma. Esse processo implica a eventual supressão das imperfeições corporais e moderação, para que as figuras não sejam retratadas com movimentos exagerados. Assim, pintura deve possuir graça e suavidade, coerentemente com o tema expresso. Os movimentos dos velhos devem ser de cansaço, os dos jovens devem ser agradáveis e dos homens devem ser vigorosos. Finalmente, o comedimento e a graça da pintura devem se sobressair, mesmo em relação ao engenho do artista⁷. Mais tarde, Leonardo da Vinci (1452-1519) argumenta que o pintor deve cuidar para que os movimentos das figuras transpareçam seus estados mentais, de forma que a pintura não seja duas

³ 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, e apenas o texto do Asclepius circulou em sua tradução latina. 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.

⁴ DESWARTÉ. *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*, p. 90.

⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994, II. 1448a, p. 105.

⁶ HORACE. *Satires, Epistles and Ars Poetica*. With an English translation by H. Rushton Fairclough. London; Cambridge, MA: William Heinemann LTD; Harvard University Press, 1942, 102-3, p. 458. Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi (todas as traduções são do autor, exceto quando indicado). Um clássico e importante estudo desta teoria é feito por LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting*. *The Art Bulletin*, v. 22, n. 4, 1940, p. 217 s..

⁷ ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2014, I, 40-44, p. 112-120. Esse trecho de Alberti é uma das fontes da ideia do decorum, conceito que se fará presente nas discussões artísticas do século seguinte, sobretudo após o Concílio de Trento, cf. LEE. *Ut pictura poesis*, p. 228 s.

⁸ VINCI, Leonardo da. *Trattato della pittura*. A cura di A. Borzelli, R. Carabba. Lanciano: Dott. Gino Carabba Editore, 1924, 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.

⁹ HOLANDA. *Da Pintura Antiga*, I, 19, p. 113.

vezes morta: “como é morta por ser falsa, e morta mais uma vez quando não demonstra os movimentos da mente nem do corpo”⁸.

A primeira menção feita por Francisco de Holanda dessa ideia localiza-se no décimo nono capítulo de seu *Da Pintura Antigua*, no qual 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 filosofia d’um intemperado e grosseiro”⁹. 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, 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 curiosas¹⁰.

Também as cores denunciam os temperamentos: “A cor dos olhos tem-se por boa dos verdes escuros e pretos; os enalviçados, os sanguinhos e os castanhos claros, ou amarelos, são maos”⁹. Francisco estende sua associação aos outros membros do corpo recorrendo, na quase totalidade do capítulo, ao tratado *De sculptura* de Pompônio Gaurico (1581/82-1530)¹¹, irmão do célebre astrólogo Luca Gaurico (1475-1558)¹². O teórico português encerra o capítulo citando Apeles, quem seria capaz de pintar com tamanha habilidade, que os “metoscopos”¹³ poderiam adivinhar, pela fisionomia e pelos sinais, quais enfermidades, mortes ou tipo de vida, os retratados teriam¹⁴. Portanto, Holanda demonstra uma sólida familiaridade com a teoria das expressões da alma, associando-a com a teoria da fisionomia (sob a qual a metoposcopia se fundamenta), a ideia de que as características corpóreas refletem aspectos da personalidade de um indivíduo, uma concepção de origem oriental que seria promovida através de uma obra atribuída a Aristóteles¹⁶ e, posteriormente, seria retomada e vinculada à concepções mágicas por Giambattista della Porta em *De humana physiognomonia*¹⁷ (1586).

O elogio de Apeles como artista capaz de transmitir esses *motti*, da alma se relaciona, por sua vez, com a doutrina 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.

¹⁰HOLANDA. *Da Pintura Antigua*, I, 19, p. 115-117.

¹¹HOLANDA. *Da Pintura Antigua*, I, 19, p. 117.

¹²GAURICUS, Pomponius. *De sculptura* (1504). Edition annotée et traduction par André Chastel et Robert Klein. Genève: Librairie Droz, 1969, p. 129 s.

¹³Praticante de astrologia judicial que tornou-se famoso por prever a ascensão ao cardinalato de Alessandro Farnese (futuro papa Paulo III).

¹⁴A metoposcopia é uma forma de arte divinatória que se ocupa em explicar e predir 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.

¹⁵HOLANDA. *Da Pintura Antigua*, I, 19, p. 121.

¹⁶A *Fisiognomia* (Φυσιγνωμονικά) é um antigo tratado grego sobre a Fisiognomia, incluído no *Corpus Aristotelicum*, mas cuja autenticidade como obra de Aristóteles tornou-se questionada na atualidade. Acredita-se que a obra fora escrita por um autor desconhecido por volta do ano 300 a.C. Antes de Aristóteles, a fisiognomia já aparece de modo fragmentário nos escritos de Homero (em sua descrição de Tersites no segundo livro da *Iliada*), Hipócrates e Platão (Fedon 81E), posteriormente tornando-se difundida na cultura europeia. Cf. BRENNAN, T. Corey. *Physiognomonica* (review). *Classical World*, [s.l.], v. 99, n. 2, 2006, p.202-203.

¹⁷PORTA, Giambattista della. *Io Baptistae Portae neapolitani De humana physiognomonia libri IIII*. Vici Aequensis: Apud Iosephum Cacchium, 1586.

¹⁸HOLANDA, *Da Pintura Antigua*, I, 1, p.22-25.

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. Porem esta de que fallo he pintura animante que fez o imortal Deos”. Após criar o homem, Deus transmitiria a pintura “inanimante” a sua criação¹⁸. Essa passagem é pictoricamente representada na ilustração do Sexto Dia do álbum *De aetatibus mundi imagines* produzido por Francisco entre os anos de 1545-1573, que descreve a história do mundo em uma Crônica formada por seis idades, segundo a famosa obra homônima de Eusébio de Cesareia (Fig. 1). Na ilustração, é possível ver o Criador infundindo vida no recém criado invólucro humano, feito do limo da terra, através de raios sutis que emanam de seus lábios e suas mãos. A composição é acompanhada do compasso, elemento que alude ao ato projetivo divino: o homem é fruto do “projeto” divino e vivificado pela “pintura animante” de Deus.

¹⁹ D’OLLANDA, Francisco. *De aetatibus mundi imagines: Livro das Idades*. Edição fac-similada com estudo de Jorge Segurado. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1983, Fl. 7v.



ESTE desenho e colores Calmeirim.
1551.
Estouvo de ADAM viuo para o cefe
inho e santuaz 1547. use colores Calme
rim. 1551.

DIXIT QUOQUE DEVS PRODUCAT TERRA ANIMAM VIVENTEM.
IN GENERE SVO IVMENTA ET REPTILIA ET BESTIAS TERRAE SECUNDUM
SPECIES SVAS FACTVM Q EST ITA ET FECIT DEVS BESTIAS TERRAE IUXTA SPECIES SVAS.
& HUMANA Q OMNE REPTILE TERRAE IN GENERE SVO. & VIDIT DEVS QUOD ESSE BONUM & AIT
+ FACIAMVS HOMINEM AD IMAGINEM ET SIMILITVDINEM NOSTRAM.
ET TRAEBSIT PISCIBVS MARIS ET VOLATILIBVS COELI ET BESTIIS VNIVERSEQ
TERRAE OMNIQVE REPTILI QVOD MOVETVR IN TERRA ET CREAVIT DEVS
HOMINEM AD IMAGINEM SVAM AD IMAGINEM DEI CREAVIT ILLVM MAS
CVLVM ET FOEMINAM CREAVIT EOS BENEDIXITQ ILLIS DEVS ET AIT CRES
CVLVM ET MULTIPLICAMINI ET REplete TERRAM ET SVBICITE EAM ET DOMI
NAMINI PISCIBVS MARIS ET VOLATILIBVS COELI ET VNIVERSIS ANIMANTIBVS
QVAE MOVENTVR SVPER TERRAM DIXITQ DEVS ECCE DEPI VOBIS OMNEM HER
BAM AFFERENTEM SEMEN SVPER TERRAM ET VNIVERSA LIGNA QVAE HABENT IN
SEMENIBVS SEMENTEM GENERIS SVI VT SINT VOBIS IN ESCAM ET CVNCTIS ANI
MANTIBVS TERRAE OMNIQ VOLVCRIBVS COELI ET VNIVERSIS QVAE MOVENTVR IN
TERRA ET IN QVIBVS EST ANIMA VIVENS VT HABEANT AD VESCENDVM ET FACTVM
EST ITA Vidit q DEVS Cuncta quae fecerat, & exera valde bona ET factum est ves
pere & mane, DIES, SEXTVS

+ Igitur perfecti sunt caeli & terra, & omnis ornatu eoz. completuq DEVS die septimo opus suum qd
fecerat. & requieuit die septimo ab uniuerso opere quod parauerat. & Benedixit dies septimo. & Sancti
ficauit illum: quia in ipso cessauerat ab omni opere suo, quod creauerat DEVS ut fieret i iste sunt ge
nerationes COELI & TERRAE quando create sunt

+ formauit igitur DOMINVS DEVS: Hominem de limo Terrae. & inspirauit in faciem eius spiritum
vitalis. & factus est homo in animam viuentem. Placuit autem DOMINVS DEVS PARADISVM
voluptatis a principio in quo posuit homine que formauerat.

+ Tunc ergo DOMINVS DEVS: Homine & posuit eum in PARADISVM voluptatis ut operaretur & crederet
illius precibus: et dixit. EX omni ligno PARADISI comedet: de ligno autem sciencia boni & mali
ne comedas. In quibusq. eius die conuersus ex eo mori. MORIERIS

Figura 1 - Francisco de Holanda, *De aetatibus mundi imagines*, Sexto Dia: A criação do homem, Fl. 7 v., detalhe, 1551. Biblioteca Nacional da Espanha, Madrid¹⁹.

Assim, a operação pictórica é concebida como equivalente à potencialidade criativa que a humanidade herdou diretamente do Criador. De especial importância nesta passagem, a animação do ser humano viabilizada pela operação pictórica divina é novamente referenciada por Francisco de Holanda ao comentar sobre os 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, declara, 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 Deus, e a adora-

²⁰LACTANTIUS, LCF. *Opera omnia*. Accurante J.-P. Migne. Parisiis: Migne, 1844, v. 6, *Divinarum institutionum*, V, 15, col.597; VI.25, col. 730.

²¹HOLANDA, Da Pintura Antiga, I, 12, p.81-82. proavi nostri inuennerunt artem qua Deos efficerent 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 similes essent Deos fecit utrosque, ita humanitas Deos suos ex sui vultus similitudine figuravit; 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*. Tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, v. 1, XXIII, p. 765-66.

²²PLOTINUS. *The six Enneads*. Translated from Greek by Stephen Mackenna and B. S. Page. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1977, I, 6, 2, p.22; IV, 3, 11, p.148.

vam pela divindade e força que n'ella acharão. E diz Hermes Trismegistus, grave e antiquíssimo rey de Egipto, e filosofo, o qual Lactancio Firmiano tem como a um oraculo²⁰: '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 Deus Eterno, e como eles virão sendo homens suas obras adoradas de outros homens determinarão de competir com as obras divinas e naturais. 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 escrevo.²¹

Neste esse trecho, Holanda eleva os artífices antigos a verdadeiros deuses e representantes do poder divino do qual o artista é dotado. 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 por meio da operação artística. Por consequência, os *prisci pictores* herdaram da própria divindade a "pintura animante": a capacidade de inserir vida nas imagens artificiais.

O trecho citado por Holanda ecoa diretamente a edição de Marsílio Ficino (1433-1499) dos textos herméticos, publicada em 1471 sob o nome de *Pymander* (o título do primeiro dos quatorze textos traduzidos e compilados por Ficino), nomeadamente o famoso trecho do tratado do *Asclépio*, conhecido desde a Antiguidade Tardia e citado por Agostinho e Lactância. Ao passo que Ficino constrói uma linhagem da sabedoria, cuja origem remonta a Hermes Trismegisto, Francisco constrói uma genealogia de pintores divinos que remonta ao lendário Apeles. De particular importância, Apeles é, simultaneamente, tomado como o exemplo do pintor cujo engenho permitia a divinação da personalidade, através da metoposcopia, daqueles que fossem retratados em suas obras e também o primeiro da tradição composta por aqueles que, pintando à semelhança de Deus, eram capazes de animar suas obras.

O princípio de animação da matéria – ao qual, por sua vez, vincula-se a noção de metempsicose (a transmigração da alma para outros corpos) – é um tema recorrente na literatura neoplatônica. Plotino (ca. 204/5-270) 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 divina²².

Assim a capacidade das imagens em atrair as almas, seria resultante da afini-

²³FICINO. De Amore: Comentario a "El Banquete" de Platón. Traducción y estudio preliminar Rocío de la Villa Ardua. Madrid: Tecnos, 2001, V, 6, p.101-102.

²⁴CASTIGLIONE, Baldassare. O Cortesão. Tradução de Carlos Nilsson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997, IV, p. 316 s.

²⁵KASKE, 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.

²⁶O 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, consequentemente para Sócrates), ser feliz é viver sob a influência de um bom daemon. Os daemons podem se relacionar também a elementos da natureza - fogo, água, 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 Daimônio de Sócrates. Revista Hypnos, São Paulo, n. 16, 1º sem. de 2006, p. 32-61.

²⁷FICINO, Marsílio. 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, 13, p.306. Jámblico, na Antiguidade, seria o principal defensor do princípio de divinização da matéria. Para o filósofo, o reino material guarda reflexos das Ideias divinas que, quando administrados adequadamente através de rituais e cerimônias, permitem ao devoto ascender espiritualmente e se unir aos deuses. Cf. por exemplo: 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, I.11-12, p. 49-53; I.19, p. 79-81; II.11, p. 115.

²⁸FICINO, Marsílio. Three Books on Life, III, 17, p.328: Atque cum ipsae numerique species sint ideis ibi propriis designatae, nimirum vires inde proprias sortiuntur.

²⁹HOLANDA, Da Pintura Antiga, I, 9, p.73

dade 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* ou *De amore* (escrita em 1469 e publicada junto da tradução completa da obra platônica em 1484), afirmando que a beleza corpórea é “um certo gesto, vivacidade e graça” que resplandece no corpo pelo influxo de sua *Idea*²³, cujo contato por parte de Holanda pode ter ocorrido por intermédio do quarto livro do *Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione (1478-1529), fonte dos *Diálogos em Roma*, a segunda parte de *Da Pintura Antigua*. Na quarta parte do *Cortegiano*, Castiglione apresenta uma declaração (por interlocução de Pietro Bembo) sobre a beleza em termos categoricamente platônicos, quase literalmente retirada da obra de Ficino: a beleza terrena é uma expressão da beleza inteligível e permite ao contemplante, em última instância, alcançar a beleza transcendental. A beleza dos corpos é condicionada pelo grau de semelhança com sua respectiva *Idea* metafísica, a qual dá origem a essa forma material²⁴.

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 1647²⁵. O terceiro livro, *De vita coelitus comparanda*, (e o mais célebre dos três), 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.

Ficino, no início do livro, cita o mesmo trecho do *Asclépio* referenciado por Holanda e discorre sobre a produção de imagens capazes de atrair forças cósmicas e almas de *daemones*²⁶, como as almas de Febo, Osiris e Isis, as quais foram atraídas para dentro das estátuas para ajudar ou prejudicar as pessoas. Entre as fontes neoplatônicas, cita Jâmblico, quem 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 Sinésio²⁷. Mais adiante, no décimo sétimo capítulo, o filósofo 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.”²⁸.

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 Intelecto. Em Holanda, o ponto de união entre essas noções ocorre em Michelangelo, considerado o maior dos pintores modernos. O artista florentino é louvado pelo pintor lusitano por seguir sobretudo sua *Idea* interior, e não se deixar abalar pelo juízo dos ignorantes²⁹. Em outro trecho, Francisco o concebe como aquele, dentre os modernos que restaurou a pintura *quasi* a sua “*prisca animosidade*”, remetendo diretamente à pintura animante divina e, finalmente, àquela praticada pelos antigos, permitindo-os animarem as imagens. Michelangelo, desse modo, se torna o representante por excelência, dentre os artistas dos tempos de Holanda, do poder criativo oriundo do próprio Deus que fora transmitido por uma tradição sagrada de artistas no decorrer da história da humanidade. Por outro lado, Holanda deixa claro que o florentino apenas se aproximou do verdadeiro poder dos antigos, visto que estes eram capazes de animar suas figuras.

Em Holanda há, assim, uma correspondência entre a passagem hermética dos

³⁰HOLANDA, Da Pintura Antigua, I, 1, p.24; 5, p.42-43; 12, p. 81-82.

³¹Uma discussão sobre a recepção dos textos herméticos pelos padres da igreja é feita por YATÉS, Frances Amelia. Giordano Bruno e a tradição hermetica. [2. ed.]. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 18 s..

³²SERRÃO, Vitor. 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. 471.

produtores de imagens animadas, a “prisca animosidade” ou “pintura animante” atribuídas, respectivamente, aos pintores antigos, a Michelangelo e ao próprio Deus. 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 antigos³⁰.

Considerações finais

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 próximos da luz original da Criação, ainda possuíam essa potência latente (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 Apeles (o paradigma do artista antigo) e Michelangelo (sua pós-figuração moderna), quem é exaltado por seguir sua *Idea* interior e por mais se aproximar da habilidade dos antigos (que incluíam os sacerdotes egípcios), ao *quasi* inserir sopro vital em suas obras.

A teoria das expressões assume um revestimento neoplatônico-hermético ao vincular-se com o princípio de “animação da matéria”, ligação feita por Deus, pelos pintores antigos e, finalmente, por Michelangelo. 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 despreze as implicações esotéricas do discurso hermético, visto que o trecho do *Asclépio* era visto com suspeição pelos ortodoxos cristãos desde a Idade Média, baseando-se nos ataques proferidos por Agostinho³¹.

Todavia, em Holanda, esse princípio neoplatônico é exaurido de seu caráter mágico, sendo direcionado a uma fundamentação místico-filosófica da pintura. Para Francisco, o pensamento neoplatônico serviu como um validador da dignidade do artista e da prática pictórica, demanda que serviu como uma resposta à posição ainda inferior da arte em Portugal, onde permanecia sendo vista como uma atividade mecânica e de valor intelectual limitado, uma situação que começaria a se alterar somente na segunda metade do século XVI³².

Referências Bibliográficas

- AGOSTINHO. *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.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.
- ALVES, José da Felicidade. *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

- BRENNAN, T. Corey. Physiognomonica (review). *Classical World*, [s.l.], v. 99, n. 2, 2006, p.202-203.
- CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- 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**.
- DESWARTE, Sylvie. **Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos: Francisco de Holanda e a Teoria da Arte**. Lisboa: Difel, 1992.
- FAIVRE, Antoine. **Western Esotericism: A Concise History**. New York: State University Of New York Press, 2010.
- FICINO. **De Amore**: Comentario a “El Banquete” de Platón. Traducción y estudio preliminar Rocío de la Villa Ardura. Madrid: Tecnos, 2001.
- _____. **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.
- 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.
- GAURICUS, Pomponius. **De sculptura (1504)**. Edition annotée et traduction par André Chastel et Robert Klein. Genève: Librairie Droz, 1969, p. 129 s.
- HANKINS, James. 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.
- HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Introdução e notas de Angel Gonzáles Garcia. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.
- _____. **De aetibus mundi imagines**: Livro das Idades. Edição fac-similada com estudo de Jorge Segurado. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1983.
- HORACE. **Satires, Epistles and Ars Poetica**. With an English translation by H. Rushton Fairclough. London; Cambridge, MA: William Heinemann LTD; Harvard University Press, 1942.
- 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.
- 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.
- KRISTELLER, Paul Oskar. The Platonic Academy of Florence. *Renaissance News*, [s.l.], v. 14, n. 3, out. 1961, p.147-159.
- LACTANTIUS, LCF. **Opera omnia**. Accurante J.-P. Migne. Parisiis: Migne, 1844, v. 6.
- LEE, Rensselaer W. Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting. *The Art Bulletin*, v. 22, n. 4, 1940, p. 197-269.
- MAGGI, Armando. **Satan’s Rhetoric: A Study of Renaissance Demonology**. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- PLOTINUS. **The six Enneads**. Translated from Greek by Stephen Mackenna and B. S. Page. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1977.
- PORTA, Giambattista della. **Io. Baptistae Portae neapolitani De humana physiognomonia libri IIII**. Vici Aequensis: Apud Iosephum Cacchium, 1586.
- SERRÃO, Vítor. 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.
- SPINELLI, Miguel. O Daimónion de Sócrates. *Revista Hypnos*, São Paulo, n. 16, 1º sem. de 2006. p. 32-61.
- TORRE, Arnaldo della. **Storia dell’Accademia platonica di Firenze**. Firenze : Carnesecchi e figli, 1902.
- VINCI, Leonardo da. **Trattato della pittura**. A cura di A. Borzelli, R. Carabba. Lanciano: Dott. Gino Carabba Editore, 1924.
- YATES, Frances Amelia. **Giordano Bruno e a tradição hermetica**. [2. ed.]. São Paulo: Cultrix, 1995.