

Francisco de Holanda: um precursor da Teoria do Génio em pleno Séc. XVI¹

Francisco de Holanda: un precursor de la Teoría del Genio en pleno Siglo XVI

Francisco de Holanda: a Genius Theory's Precursor at Full Century XVI

TERESA LOUSA

Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal
teresa.lousa@gmail.com

Resumo

O objectivo deste artigo é o de condensar as principais ideias estéticas presentes na obra de Francisco de Holanda, artista e filósofo português do séc. XVI, que nos permitem identificá-lo como precursor da Teoria do Génio. É com Francisco de Holanda, no contexto do Renascimento tardio, que surge a caracterização do artista, entendido como génio excelente e raro, possuidor de uma graça divina e inata e de uma criatividade ímpar e original, essencialmente personificada na figura de Miguel Ângelo. A tese acerca do Pintor só na teoria do Génio de Kant encontrará o seu verdadeiro desenvolvimento filosófico, essencialmente presente nas seguintes ideias em comum: dom inato, natureza rara, rejeição da imitação, defesa da originalidade e certo grau de incompreensão por parte dos seus contemporâneos.

PALAVRAS CHAVE: génio, talento, pintura, originalidade, ideia.

Resumen

El objetivo de este artículo es condensar las principales ideas estéticas presentes en la obra de Francisco de Holanda, artista y filósofo portugués del siglo XVI que nos permitan identificarlo como el precursor de la Teoría del Genio. En el contexto del Renacimiento tardío, surge con Francisco de Holanda la caracterización más extrema del artista, visto como genio excelente y raro, dotado de una gracia divina e innata y de una creatividad única y original, esencialmente personificada en la figura de Miguel Ángel. La tesis del pintor solitario en la Teoría del Genio de Kant esencialmente tiene su verdadero desarrollo filosófico presente en las siguientes ideas en común con Holanda: el don innato, la naturaleza rara, el rechazo a la imitación, la defensa de la originalidad y un grado de incompreensión por parte de sus contemporáneos.

PALABRAS CLAVE: genio, talento, pintura, originalidad, idea.

Abstract

The purpose of this paper is to condense the main aesthetic ideas of Francisco de Holanda's theoretical work, artist and philosopher of the 16th Century, which allow us to identify him as a precursor of the Genius Theory. It is with Francisco de Holanda, in the context of the late Renaissance, which appears the most extreme characterization of the artist, understood as excellent and rare genius, owner of a divine and innate grace as well as a unique creativity and originality, mainly embodied in the figure of Michelangelo. The lonely painter thesis in Kant's theory of the Genius finds its true philosophical development, essentially present in the following common ideas with Holanda: innate talent, rare nature, imitation rejection, defense of originality and a certain degree of misunderstanding by their contemporaries.

KEYWORDS: genius, talent, painting, originality, idea.

¹ Este artigo apoia-se na recente Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, intitulada: Francisco de Holanda e a Ascensão do Pintor.

Francisco de Holanda nasce em Lisboa em 1517. Foi pintor, arquitecto, cortesão, humanista e filósofo. Foi, no Portugal do seu tempo, o vulto cultural mais determinante e internacionalizante. Mais conhecido pela sua obra teórica, da qual se destaca fundamentalmente o *Da Pintura Antigua*, obra de extraordinário e inovador conteúdo estético. Grande parte do seu reconhecimento internacional deve-se essencialmente ao facto de este constituir uma fonte do pensamento estético do artista Miguel Ângelo, com quem privou durante a sua viagem à Itália, viagem que marcará decisivamente o seu pensamento, o seu gosto artístico e ainda as suas opções estilísticas. A sua obra *Da Pintura Antigua*, segue-se imediatamente à dita viagem e é por esta profundamente marcada. A viagem começa entre 1537 e 1538, com os seus 20 ou 21 anos. Por esta altura, apesar de muito jovem, gozava já de um elevado estatuto e reputação de artista. Aí permanecerá mais de um ano. Desta sua permanência em Roma, é a sua convivência com Miguel Ângelo que maior curiosidade e interesse tem suscitado. A principal fonte desta amizade é *Diálogos em Roma*, um texto escrito em diálogo de forte influência platónica que constitui a segunda parte da obra *Da Pintura Antigua*, onde Miguel Ângelo, como principal interlocutor, exprime a sua teoria artística de inspiração neoplatónica. É considerada uma fonte válida, pela riqueza das afirmações deste artista, expostas com admirável clareza, expressando questões tipicamente renascentistas e também pensamentos neoplatónicos que lhe eram atribuídos e que surgem no texto de Holanda com grande coerência.

A obra de Holanda expõe de certa maneira a passagem do Renascimento florentino rigoroso e de inspiração matemática, para a concepção maneirista de carácter mais subjectivo, donde ressaltam a importância de noções como ideia ou invenção e criação artística, defendidas por Miguel Ângelo em *Da Pintura Antigua*. É a abordagem destes temas que leva ao advento da figura do Pintor maneirista, sendo Miguel Ângelo a sua personificação. Holanda, por não limitar o processo criativo à pura mimesis, lança as bases para a aceitação do carácter diferenciado das maneiras. Apesar de defender os ideais do Renascimento, estes assumem uma expressão maneirista em virtude do tempo histórico em que vive e do meio cultural que tem oportunidade de conhecer.

As vicissitudes da sua época e da sua vida parecem acompanhar a estrutura metafísica da sua obra, onde este, tendo vivido uma juventude auspiciosa, acaba com o passar dos anos, por se ver esquecido e silenciado por força dos factos políticos que dominaram o fim da sua existência. Uma das principais preocupações deste autor é a de dar a conhecer o que é a pintura, uma vez que tem a amarga consciência que em Portugal não existe uma real cultura artística e, conseqüentemente, não existe um reconhecimento da figura e do papel do artista na sociedade. Assim, ele próprio tem a amarga consciência de que o seu país não lhe dará o reconhecimento digno do seu talento, como aliás não deu, nem como artista, nem como teórico ou humanista, amargura essa que materializa

pictoricamente no seu autorretrato² (aqui o Pintor representa-se na presença das três virtudes teologais, segurando nas mãos o seu livro *De Aetatibus Mundi Imagines*, oferece-o à malícia do tempo, simbolizada por um cão, que abocanha o livro com ferocidade) que, mais do que o espelho da autoconsciência do artista que se pretende liberal, é o reflexo da angústia de desejar, como qualquer artista, que a sua obra supere o seu tempo e, simultaneamente, se aperceber de quão pouco valorizado foi o seu trabalho devido à ignorância artística que domina o seu tempo. Com preocupações tão sociais quanto existenciais, podemos sentir neste autor uma dura crítica à falta de cultura artística em Portugal, onde a arte era pouco estimada, os artistas confundidos com meros artesãos e, conseqüentemente, mal pagos. Da mesma forma, a sua obra reflete a frustração por ter perdido o impacto que tinha junto da corte e, sobretudo, por nunca ter chegado a ver a sua obra valorizada.



Figura 1: Autorretrato de Francisco de Holanda dando o seu livro à malícia do tempo em *De Aetatibus Mundi Imagines*, f. 89r.

O nosso autor encontra-se, ainda que deslocado da realidade portuguesa, a par do centro das artes da sua época: a Itália. A defesa da dignificação das artes visuais, cujos ecos se reflectem no termo italiano *paragone* (que mais do que uma comparação entre pintura e escultura, ou entre pintura e poesia, constituiu um pretexto e uma chamada de atenção para a importância das artes visuais), atingiu o seu auge em meados do século XVI, tornando-se uma temática dominante na tratadística de arte, da qual Holanda é um autêntico embaixador. A sua defesa da Ideia, como elemento puramente intelectual e de

² Ver Figura 1.

origem divina está perfeitamente a par (lembramos que a posição de Holanda é bastante anterior), por exemplo, da conhecida posição de Benedetto Varchi, que em 1547 defendia, para além da superioridade da escultura personificada no génio de Miguel Ângelo, que a ideia ou concepção interior era superior à manufactura meramente material da obra (Feigenbaum).

Francisco de Holanda fez da argumentação própria das *paragone* uma das estratégias legitimadoras da pintura, defendendo a superioridade desta em relação à poesia: “De chamarem à pintura poesia muda me parece que somente os poetas não souberam bem pintar” (Holanda 269). Quanto à comparação/ rivalidade entre pintura e escultura, Holanda não se pronunciou. Para o nosso autor, todas as artes chamadas filhas do desenho, eram por sua natureza consideradas superiores, assim como lembra, em 1550, o próprio Vasari, para quem *paragone* é um mero exercício retórico ou uma estilização argumentativa que visa, antes de mais, alertar para a dignidade das Artes do Desenho (Dumitrescu-Busulenga). A sua defesa da pintura parece ser, de modo geral, o denominador comum das suas teorias estéticas. É assim que surge aquilo a que podemos chamar uma teoria acerca do artista, enquanto criador intelectual e de cada vez original, com contornos extraordinariamente originais e inovadores. Na sua tese acerca do pintor, Holanda revela ser um verdadeiro pioneiro, de tal forma que a sua tratadística é apenas equiparável à italiana, já que tanto em Portugal como em Espanha, só muito mais tarde surgirão autores com preocupações teóricas e estéticas semelhantes. Este humanista é porta-voz de algo radicalmente novo: a valorização e superioridade da pintura, que contrariando a tendência vigente de associar o trabalho artístico ao trabalho oficinal, luta pela superação desse preconceito, defendendo a importância do lado intelectual como fonte da criatividade do artista. É a consciência desta individualidade, entendida enquanto criatividade individual, tão bem defendida por Holanda, para quem a ideia ou invenção era a principal parte da pintura, que abre portas para uma consciência de liberalidade. O nosso autor transformou a pintura na mais difícil e complexa de todas as artes humanas, conferindo-lhe uma superioridade inultrapassável, conseqüentemente reclamando um ambiente de liberdade artística, infelizmente incompatível com a organização corporativa vigente na época em Portugal.

Analisaremos em seguida algumas das suas principais teorias estéticas fundadoras que nos permitem identificar o seu carácter audacioso e pioneiro no que respeita à caracterização do artista como génio.

I. A criação divina como exemplo à criação artística

Na obra de Francisco de Holanda temos, a par de uma metafísica da criação, uma abordagem estética inseparável. A origem da pintura é um tema que Holanda aborda em primeira instância no *Da Pintura Antiga* e que se prende com a problemática das primeiras causas, com uma metafísica da criação do mundo entendida como criação artística. Holanda descreve a criação do mundo como

um acto artístico, cujo protagonista é Deus. No lugar da criação, Holanda coloca a pintura. Toda a criação divina, descrita no Genesis das Sagradas Escrituras, é acompanhada meticulosamente por este autor, que atribuí a Deus uma acção primordial e demiúrgica de Summo Pictor, uma espécie de Deus Artifex, que aqui Holanda criativamente chama de Deus Pintor. A luz e a sombra têm neste processo um papel estruturante, uma vez que constituem a criação do mundo natural, mas também do tempo, isto é, o dia e a noite:

E à lux chamou dia; e ao escuro e sombra, noite. E com lux e dia, cor perfectíssima, pintou todas as cousas miráveis que vemos, e não com a noite; com esta matizou ele as imagens encarecidas dos angélicos tronos e serafins e celestias quadros que nas suas salas e paços tem, que nunca ainda vimos e speramos de ver (Holanda 23).

A acção artística de Deus resultou na passagem do não-ser ao ser. Todas as coisas do mundo e fora dele foram criadas com a Pintura divina, mesmo a criação do homem é descrita como um acto de pintura: “Ora mais claramente pintou elle por sua própria mão, tomando limo da terra e formando della a proporção e fábrica do instrumento absolutíssimo que é o homem. Depois sobre a costa deste pintou a imagem da mulher Eva” (Holanda 24).

Afirma logo no início do *Da Pintura Antigua* que nas obras divinas transparece todo o exemplo e substância da arte da pintura, mas estabelece a distinção entre a pintura divina e a dos homens: a pintura divina é animante e a dos homens, que deriva dessa, é inanimante: “Porém esta de que falo é a pintura animante que fez o imortal Deus. Para dali descer a inanimante aos homens; e quando vier a seu lugar mostrarei como o fazer de vulto ou scultura he hum dos membros da pintura” (Holanda 25).

Deus é designado como artista, ou *artifex*, uma espécie de architecto sublime. A criação é organizada como um ser vivo onde cada parte tem uma função e faz parte do todo, ou como numa obra de arte em que tudo se encaminha para a obra final. A relação entre o mundo e as criaturas e Deus é a mesma que entre a obra de arte e o seu autor. O universo é considerado a primeira obra de arte e o protótipo de todas; o seu autor é um criador perfeito. É esta perfeição estética que se pressente na criação artística. A metafísica da criação do mundo é entendida enquanto criação artística, na medida em que a origem da pintura tem uma génese divina. Também Dürer expõe uma posição semelhante à de Holanda: “La deidad que tiene la ciencia del pintor hace que la mente del pintor se transmute en semejante a la mente divina, ya que procede libremente a la creación de diversas esencias, de distintos animales, plantas, frutos, paisages, campos, etc...” (cit. en Panofsky 111). Deus é a primeira causa da existência, mas também fonte e exemplo do poder artístico e criativo do homem. Para Holanda, Deus é um Deus Pintor e o mundo é retábulo pintado. É através da criação que o ser humano demonstra sobretudo o seu génio e a sua semelhança com Deus, o artifex divino.

II. A ideia interior e o furor divino como génese da pintura

Quanto à pintura humana, sendo a arte uma aproximação à criação divina na sua expressão humana, esta se estrutura segundo uma metodologia que pertence ao domínio do conhecimento. “E forma-se de três eficazes preceitos, que a têm como columnas, sem as quais não pode star. O primeiro he a *invenção* ou *ideia*; o segundo he *proporção* ou *symetria*; a terceira he *decoro* ou *decencia*” (Holanda 29).

A primeira é a que tem maior importância e significado para Holanda (1984): “E sendo a mais nobre parte da pintura, não se vê de fora, nem se faz com a mão, mas somente com a grande fantasia e a imaginação” (90). Não há dúvida que o momento fundamental é o interior, o que não se vê de fora. Aqui o artista reforça o seu estatuto de criador intelectual. “Contra a inveja e a infâmia que desde sempre persegue o destino da arte e dos artistas, a voz de Holanda reclama, segundo uma linhagem ‘teórica’ que ascende a artistas como Leonardo, Cennino Cennini, Alberti, e a diletantes como Paolo Pino, os pressupostos, não só da liberalidade das artes do desenho, como sobretudo, da condição intelectual da criação artística” (Silva 173). Mais importante que o registo fidedigno da realidade é a capacidade do artista inventar formas fantasiosas. Holanda defende que a concepção da ideia se dará com muito cuidado e advertência. Trata-se de uma longa e prudente meditação que tem lugar na imaginação. A ideia é génese interior, mas também é ordem e selecção. Quando a ideia está concebida, então, o artista já pode dar por certo aquilo que tinha por incerto, guardado no lugar mais secreto que temos (Holanda). Confere ao entendimento imagético, a produção de ideias-imagens e a selecção de imagens, daí que retire ao conceito de ideia, qualquer noção de natureza abstratizante. Aqui, a ideia holandiana distingue-se da ideia platónica que está mais próxima de conceitos matemáticos e de uma noção arquetipal que enforma uma multiplicidade empírica. A ideia é para Holanda, primordial e fundamental, porque é a verdadeira origem da pintura e também porque equivale ao primeiro momento criativo que acontece em grande segredo na mente do artista e não se vê de fora. A ideia é a mais nobre parte da pintura, pois é intelectual, não se faz com a mão. Esta não é intuitiva, depende unicamente do mundo interior do pintor. As ideias presentes na mente do artista são imagens íntimas que serão projectadas no próprio objecto artístico, tal como as ideias na mente divina deram origem ao mundo criado. A mente artística, à semelhança do entendimento divino, possui a função de criar arquétipos, não de uma multiplicidade, tal como o entendimento divino é capaz, mas antes de uma obra particular.

A ideia é criativa no sentido poético, pois é por seu intermédio que se passa do não-ser ao ser. A ideia é espontaneidade da mente do artista e é expressão da sua individualidade, uma vez que não é obtida por indução da multiplicidade empírica, mas antes, é contemplação interna, é obra do entendimento e do espírito. “Assim, para Holanda, a tarefa primordial do verdadeiro Pintor é imitar Deus, no acto da Criação com a ajuda das Ideias, mais do que copiar com perfeição a natureza” (Deswarte 134).

É porque a ideia é a mais elevada coisa na pintura, e porque esta é obra do espírito e declaração do pensamento, que o artista está mais próximo da fonte das ideias que é Deus.

Em Holanda o momento da ideia, é o momento da concepção e tem o primado sobre a execução. Holanda determina que a maior parte da obra esteja feita antes de ser executada pela mão. Defende, tal como Leonardo, que a arte é um processo mental, é uma declaração do pensamento. A pintura é contemplação activa, isto é, a contemplação é determinada pelo momento da invenção ou concepção e torna-se activa quando o artista lhe dá expressão empírica e material. “Na importância do intelecto é que reside o acento da teoria de Francisco de Holanda. Outrora o Pintor era um executor subordinado a teólogos. Agora, lhe cabe a própria invenção, que é já Pintura, isto é delineamento, desenho mental” (Saraiva 666).

Através da ideia, o artista exerce o seu poder criador, a sua criatividade e a sua individualidade. A definição que Holanda dá de ideia conduz-nos necessariamente ao conceito de inspiração. Apesar dos traços de originalidade presentes na sua visão acerca da origem da pintura enquanto ideia na mente do pintor, esta tem, por um lado, raízes na Antiguidade e, por outro, na própria filosofia renascentista que lhe era contemporânea. Em Holanda, há uma forte preocupação em definir o verdadeiro artista como aquele que é original, que retira de dentro do seu entendimento imagético algo de novo. Este é sempre original e sem precedentes, à imagem de Miguel Ângelo.

A faculdade da imaginação é para Holanda o lugar onde se desenvolve a ideia. A vontade do artista irá depois, ainda em seu pensamento, seleccionar e conceber com grande cuidado a figura que há-de fazer, tratando-se de uma longa meditação em que, imaginando, o artista escolhe umas coisas e rejeita outras. Quando este processo se encontra assegurado na mente do artista, então “pode-lhe parecer que tem já feito a môr parte d’ella” (Holanda 91).

“Como n’este ponto elle se tever, porá velocissima execução a sua ideia e conceito, antes que com alguma perturbação se lhe perca e deminua: e se ser podesse 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” (Holanda 93; o sublinhado é meu). O divino furor é um conceito que no seio da filosofia renascentista e florentina estava muito em voga. Há uma equivalência evidente entre o conceito de furor divino e o de inspiração, pelo seu carácter súbito e inexplicável. Este conceito, adoptado pela Academia de Careggi, tem a sua origem na Antiguidade Clássica e a sua recuperação nasce, em parte, do fascínio pelos clássicos, da leitura apaixonada de Platão (em especial através das traduções feitas por Marsílio Ficino) e de outros autores da Antiguidade.

III. O artista como ser divino e excepcional

Com a teoria metafísica da origem da pintura, Holanda eleva o pintor ao seu mais alto estatuto, o da proximidade com o divino. O artista, compreendido como *Deus in Terris*, tem como missão partilhar o seu dom com a humanidade através da criação artística. O lado melancólico, intelectual e excepcional do artista também é manifestado na defesa da sua pureza espiritual. Holanda (1984) defende que o artista, pelo exercício de sua arte, tem mais do que os outros homens, o privilégio de chegar até Deus “em casto spirito” (67), de contemplá-lo e de representá-lo. O dom inato do artista é entendido por Holanda como uma possibilidade dialética, de ascensão mística às ideias divinas, numa espécie de equivalência entre artista e filósofo. A ascensão a Deus também pode ser entendida como furor divino, como uma visão interior, como uma revelação mística.

A ênfase dada ao lado intelectual da criação artística presente no conceito holandiano de ideia, a referência ao furor divino, entendido como êxtase criativo, assim como a defesa da vocação que nasce com o pintor lançam as bases para a teoria do génio, da qual Francisco de Holanda é um pioneiro porta-voz: “O Pintor personifica a comunhão entre a aprendizagem de um saber quase universal e de um talento inato, entendido como graça divina, é uma personalidade excêntrica, é a realização da ideia individual, é a celebração da invenção, da criatividade e da originalidade, trazendo com a sua pintura *um novo mundo do homem e para o homem*” (Lousa 230).

O verdadeiro pintor torna-se aos olhos de Holanda um ser excepcional, e a pintura, a arte mais nobre e divina. As qualidades do pintor não devem ser apenas ao nível do conhecimento, mas também a um nível moral. Nos *Diálogos em Roma*, Miguel Ângelo adverte para o seguinte facto: quando um pintor pinta uma imagem sagrada, não basta saber imitar, mas antes é necessário “ser de muito boa vida, ou inda, se ser pudesse, sancto para no seu inteileito poder inspirar o Spírito Sancto” (Holanda 298).

O que vemos aqui, mais do que uma exigência intelectual e moral, é uma exigência de ascensão de carácter espiritual. O conceito de génio artístico dá origem a uma espécie de nascimento da aristocracia artística ou intelectual, mas também moral. O artista excelente terá de revelar um carácter singular ou apartado da maioria, uma vez que a sua ciência é rara e excepcional. A individualidade do pintor é marcada por uma independência face à comunidade artística que o rodeia e o seu espírito. Para não se corromper, permanece isolado, numa espécie de solidão e melancolia produtiva. Este é um direito adquirido, através da sua condição natural que também lhe confere o dever de partilhar esse dom com os outros homens. Esta solidão, que decorre do amor à arte e não de misantropia, acaba por ser responsável por certo grau de inadaptação, que desde a Antiguidade aos nossos tempos tem vindo a ser apontado como característica do génio.

A nobreza do pintor tem origem essencialmente na sua ligação com o divino e na imitação do acto criador, através da pintura. O artista imita Deus na sua actividade artística que Holanda descreve como um deus pintor. A imitação de Deus é a primeira e a principal forma de legitimar e dignificar a actividade do pintor. O artista pretende ser, no fim do Renascimento, uma espécie de expoente máximo do desenvolvimento humano, entendido como microcosmos e como manifestação da reunião entre conhecimento intelectual e capacidade de criar. O verdadeiro pintor é mesmo definido como alguém especial acima do comum dos mortais e o seu carácter extraordinário e raro é-lhe atribuído por Deus: “É não somente para ser perfeito e consumado em tal sciencia e tão profunda lho convem com uma nova graça nascer de Deos e de natural indole e rarissima” (Holanda 54).

A excepcionalidade do artista, ilustrada e materializada essencialmente a partir da persona de Miguel Ângelo, confere-lhe uma superioridade única. A capacidade criativa do pintor, sempre original, manifesta-se no seu carácter melancólico, anticonvencional, extravagante e intelectual, o que contribuirá grandemente para um novo entendimento do artista que se irá desenhar a partir do século XVI: a passagem de artesão a génio, tal como este será entendido, sobretudo a partir do Romantismo.

IV. A natureza psicológica do pintor e o exemplo de Miguel Ângelo

Holanda aborda claramente a natureza psicológica e social dos artistas, caracterizando a personalidade do verdadeiro artista como excepcional, afirmando que os artistas são estranhos, de conversação difícil e que se sentem incompreendidos. Mas adverte o leitor de que esta difícil personalidade não se deve à soberba ou à arrogância, mas antes ao facto de certos espíritos iluminados, como o dos verdadeiros artistas, estarem muito ocupados com altas imaginações. A pintura é entendida como um dom divino e inato que confere uma superioridade ao pintor.

O artista excelente terá de revelar um carácter singular, ou apartado da maioria, uma vez que a sua ciência é rara e excepcional. Miguel Ângelo, por ser um artista autêntico e genuíno, não pratica a arte com preocupações meramente cortesãs, ou para agradar aos ignorantes, mas apenas por obrigação para com a sua arte e profissão “mas acima de tudo como uma obrigação, decorrente da sua condição de iluminado, de participante da perfeição, de compartilhar esse dom com os outros homens” (Teixeira 194).

As suas obrigações não são para com os encomendadores que lhe pagam, mas sim para consigo próprio, para com o seu talento e para com a sua própria condição de iluminado. Este direito adquirido através da sua condição natural, também lhe confere o dever de compartilhar esse dom com os outros homens mostrando que o seu talento e a sua exigência de solidão não decorrem de misantropia, mas de um profundo amor e respeito pela arte. Esta solidão e este

dever perante a criação artística acabam por ser responsáveis por certo grau de inadaptação que desde a Antiguidade aos nossos tempos tem vindo a ser apontado como característica do génio.

No sétimo capítulo *Da Pintura Antigua*, intitulado “Que tal deve ser o Pintor”, Holanda faz uma definição do pintor de influência platónica. Holanda afirma que não é aprendendo que um homem se pode tornar pintor. A pintura é uma ciência que só se dominará na perfeição, se já a trouxermos de nascimento. O carácter inato do talento artístico faz-se acompanhar por uma origem divina, uma espécie de graça ou dom que Deus atribui a certos indivíduos conferindo-lhes assim um carácter raro e especial. “E não somente para ser perfeito e consumado em tal ciência e tão profunda lhe convem com uma nova graça nascer de Deos e de natural índole raríssima; . . . por que para dino de ser Pintor mester há nascer Pintor, pois o pintar não se aprende, mas somente se pode crer que com o mesmo homem nasce” (Holanda 54). Justifica o carácter inato do talento artístico através da afirmação de que esta arte tem que ser trazida já de nascimento: “No *Da Pintura Antigua* é feito um retrato do ‘Pintor antes da Pintura’, ou seja, daquele que, embora tenha sido designado pela divindade como ‘Pintor’, ainda não actualizou o poder que lhe foi dado” (Vilela 70).

Para além da componente inata, o pintor, desde a sua juventude, depressa se distancia do vulgo e sobressai da maioria. Diz Holanda que quando o artista começar a revelar o seu génio: “. . . será enxergado do outro vulgo e apartado, e o seu andar desajeitado e mal cengido terá por muito mor perfeição e atilado que o dos muito penteados e justos” (57) No capítulo “Que tal deve ser o pintor”, nem o perfil físico e comportamental do artista é esquecido, e apresenta-se como aquele que revela certa inconformidade, rebeldia e desalinho, curiosamente sempre em sintonia com o conhecido perfil psicológico de Miguel Ângelo. Na verdade, a importância dada a este tema tende a revelar a apresentação do artista como a própria materialização do seu carácter e excepcionalidade anímica.

É em Miguel Ângelo que ele vai encontrar a personificação do grande pintor que associamos ao génio. Este simboliza para Holanda o mito do artista que não se submete a nenhuma regra a não ser à sua própria intuição estética, desprezando, na expressão livre da sua personalidade artística, os condicionalismos de índole social. O artista acaba por dignificado através dessa diferença: “O mundo intelectual elege o artista como exemplo máximo de generosidade e sacrifício em nome da arte, nobreza de carácter, aversão aos códigos vigentes e certo desprezo por tudo o que é material, , ou seja, o artista destaca-se como símbolo de uma aristocracia indiferente às honrarias e à arte mercenária” (Lousa 232).

V. O pintor de Holanda e o génio de Kant, um encontro improvável

Apesar dos dois séculos que os separam, são muitos os aspectos que unem a noção de génio em Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo*. (§ 46 ao § 49), com a abordagem neoplatónica de Holanda acerca do pintor. O termo génio foi sofrendo algumas oscilações ao longo dos séculos, ainda assim existem traços comuns inalienáveis neste conceito, presentes da Antiguidade à Modernidade, como por exemplo, a tendência para a erudição e intelectualidade, a imaginação fértil ou fantasia fecunda do artista, o talento inato, a origem mitológica, divina ou natural desse talento, a originalidade, o furor divino ou o êxtase pouco consciente do processo criativo, etc. Apesar da distância conceptual que separa estes pensadores, podemos sem dúvida encontrar aspectos comuns, como se uma espécie de substrato arquetipal apoiasse as suas teorias.

A discussão de Kant sobre as características do génio está essencialmente contida na *Crítica da Faculdade do Juízo* e é com referência a esta obra que iremos destacar os temas que se podem relacionar com a caracterização do pintor em Holanda. A própria definição de produto de belas artes por oposição ao belo natural, apresentada por Kant (1992), que antecede a caracterização do génio, remete-nos para a caracterização de verdadeira obra de arte de Holanda. A semelhança é inequívoca. Para Holanda (1984) o resultado da obra de arte deve: “. . . com grande somma de trabalho e de estudo, fazer a cousa de maneira que pareça, depois de mui trabalhada, que foi feita quasi depressa e quasi sem nenhum trabalho, e mui levemente, não sendo assim” (306).

Estas palavras atribuídas a Miguel Ângelo são extremamente coerentes com a ideologia deste artista e, no geral, com o pensamento renascentista como se pode ver nas seguintes palavras de Lodovico Dolce: “. . . Facilidade é o principal argumento para atingir a excelência em qualquer arte e é a coisa mais difícil de atingir: é a arte de esconder a arte com a própria arte” (cit. em Clements 301).

A ideia de a arte ocultar a arte ou a preocupação com que esta pareça natural e não artificial, está sistematizada no antigo preceito a verdadeira arte está em esconder a arte (*ars artem celare est*), segundo o qual a arte genuína reside em não ostentar o esforço envolvido na criação artística, ou seja, na dissimulação dos instrumentos e processos criativos. Este antigo e célebre preceito parece ter exercido o seu fascínio sobre Kant, como se pode ver na sua definição de obra de arte: Esta deve surgir como natureza, a sua perfeição, a sua “exactidão no acordo com as regras” (211), deve ocultar a forma escolástica, não deve transparecer o esforço, o trabalho de produção académico “isto é, sem mostrar um vestígio de que a regra tenha pairado diante do artista e tenha algemado as faculdades do ânimo” (Kant 211).

Em *Poesia Ingénua e Sentimental* (1796), Schiller defende que o artista se torna génio precisamente por “triumfar sobre a arte complexa” (51), por criar uma obra que não parece fruto de sua habilidade técnica, mas tem uma espontaneidade como a das coisas geradas pela natureza. A aparição da obra de arte como um

produto natural parece estar também associada à outra marca do génio. A noção de que a rapidez expressa melhor e de modo mais natural a ideia presente na mente do pintor do que a lentidão e o rigor é um aspecto que está bem patente nas palavras de Miguel Ângelo, que Holanda (1984) relata:

Eu vos direi: fazer com grande ligeireza e destreza qualquer cousa é muito proveitoso e bom; e dom é recebido do imortal Deos que aquilo que outro stá pintando em muitos dias, se faça em poucas horas . . . Assi que o que, pintando depressa, não deixa por isso de pintar tão bem como o que pinta vagarosamente, merece por isso muito mór louvor (305).

Também Dürer, que é profundamente marcado pela teoria artística italiana, tanto pelo aspecto naturalista do rigor das leis da geometria como pelo valor da ideia individual e da imaginação do artista, chama a atenção para este aspecto de que um simples desenho pode ter muito mais valor do que uma grande e trabalhosa pintura.

El mismo hombre que durante media vida había tratado de afianzar el fundamento ultrasubjetivo de la creación artística, que se había esforzado en reconocer las leyes, formula por otra parte la opinión, que él mismo juzga insólita y sólo inteligible para los ‘artistas poderosos’ De que un pequeño y sencillo dibujo, puede ofrecer algo mucho más significativo que otro en una pintura de gran tamaño que le haya costado meses y años de trabajo . . . (Panofsky 108).

Em Kant, mais de dois séculos depois de Holanda, há uma analogia entre o produto do génio, a bela arte e o produto da natureza. Reciprocamente a natureza é entendida como arte: somos tentados a dizer que objectos belos naturais parecem obras de arte e a bela arte parece natureza, mesmo sabendo que se trata de coisas distintas. A correspondência possível entre objetos artísticos e produtos da natureza está na própria beleza, porque a beleza é o que apraz universalmente através do juízo de gosto. O sujeito que é capaz de produzir uma bela arte, que transmita um efeito de prazer universal e que é capaz de representar a conformidade a fins numa obra de arte particular, é para Kant, o génio.

Francisco de Holanda também estabelece uma correspondência entre a criação divina, a natureza e a criação do pintor. Toda a sua argumentação estética assenta neste preceito. O pintor cria uma segunda natureza inanimante, imitando a capacidade criadora divina cuja criação é animante, sendo esta a própria natureza. A criação de Deus, é entendida por Holanda como pintura e a pintura humana como uma segunda natureza. Deus é a causa da pintura e é entendido como um Deus Pintor.

Na filosofia de Kant, génio é a capacidade inata para criar belas artes e compreender conceitos que normalmente teriam de ser aprendidos e estudados. Para Kant, o génio é um talento natural, é uma faculdade *a priori*. Esta capacidade é natural e não adquirida empiricamente. Também em Holanda, o

talento inato é uma característica fundamental do pintor. Deus dota o pintor de uma graça tal como a natureza dota o génio de um talento. Holanda (1984) é muito incisivo neste aspecto, alertando que muito se engana quem pensa que por ventura qualquer homem possa ser Pintor somente aprendendo: “Porque se alguma sciencia ou arte n’este mundo para sua perfeição lhe foi necessário trazer a origem e natural de seu nascimento, sem dúvida nenhuma esta deve ser a arte da pintura” (54).

Kant afirma que o génio é um favorito da natureza e que a sua aparição é rara, da mesma forma que Holanda defende que o dom do pintor vem de Deus e que a sua natureza é raríssima. O carácter essencial do génio para Kant traduz-se na sua originalidade. Este génio é um talento para produzir ideias que podem ser descritas como não-imitativas. Também em Holanda (1984) a originalidade do pintor é uma característica essencial, tese que revela grande modernidade para uma época em que a imitação não tinha a carga pejorativa que ganhou mais tarde: “. . . o engenho excelente e raro, não deve contrafazer ou emitir nenhum outro mestre; senão emitir se antes a si mesmo e fazer por dar elle aos outros antes novo modo e nova maneira que emitir e do que possão aprender”(72).

A originalidade que lhe é própria não se submete às regras estabelecidas, e muito menos as imita. A natureza dá a regra através do génio, por isso a sua obra é exemplar.

Daqui se vê que o génio: 1) é um *talento* para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, e não uma disposição de habilidade para o que possa ser aprendido segundo qualquer regra; conseqüentemente que a originalidade tem que ser a sua primeira propriedade; 2) que, visto que também pode haver uma extravagância natural, os seus produtos têm que ser ao mesmo tempo modelos, isto é *exemplares*; por conseguinte eles próprios não surgiram por imitação . . . (Kant 212; o sublinhado é meu).

Os produtos da criação do génio, tal como em Holanda (1984), não resultam de imitação, mas sim de talento genuíno, por isso têm que ser modelos e não imitações:

E atentando bem n’isso, achará não serem aquelles os que elle deseja de ser e emitir, e seguirá contente e cegamente só o divino nome na pintura com os grandes stímulos que lhe pedirá seu natural engenho; e tudo o outro terá por vil e por baixaza, senão somente a vertude que lhe seu pensamento e espírito desejam” (56).

A obra do génio só se torna exemplar se servir de parâmetro para outros artistas. Só assim ela constituirá um meio de orientação que vai permitir a novos artistas, dotados de génio, criar obras belas originais. “Deste modo o produto de um génio . . . é um exemplo não para a imitação . . ., mas para a sucessão por outro génio, que por este meio é despertado para o sentimento da sua própria

originalidade” (Kant 224). O desenvolvimento da história da arte, segundo Kant, está dependente de um limite dado pela impossibilidade de transmissão do talento, porque o dom natural ou inato morre com um determinado artista e, desta forma, apenas nos resta aguardar que a natureza dote outro artista de talento.

A originalidade em ambos os autores não se manifesta sem certa dose de audácia na sua expressão, revelando por vezes algum desvio à regra, apenas permitido a este ser privilegiado e não a qualquer medíocre artista: “Unicamente num génio esta coragem é mérito; e certa audácia na expressão e em geral algum desvio à regra fica-lhe bem” (Kant 224). A audácia e a extravagância do verdadeiro pintor em Holanda é também um aspecto a que este dá especial ênfase. O seu processo criativo não-imitativo acarreta a possibilidade de um rompimento com o que está estabelecido e conseqüentemente uma incapacidade de leitura ou aceitação pelos seus contemporâneos. Em Kant a figura do génio acaba por fazer a ponte entre a natureza, o objectivo, e o sujeito estético, o subjectivo. A genialidade é consequência de uma subjectividade mediada pela natureza. O seu talento inato resulta das regras que a natureza dá à arte. Isto é, o génio é um mensageiro do poder artístico da natureza. O génio é o talento que dá a regra à arte, apesar de desconhecer essa regra: “Génio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: Génio é a inata disposição do ânimo, pela qual a natureza dá regra à arte . . .” (Kant 211).

Nesta perspectiva, que inspira o Romantismo, os artistas são entendidos como os favoritos da natureza, na mesma óptica em que Renascentistas como Holanda ou Ficino viam os artistas como favoritos de Deus, fonte do seu talento inato. Podemos dizer que, de certa maneira, a natureza age através do génio, tal como Deus age através do pintor, na perspectiva holandiana. O talento do artista trespassa-o, mas não lhe pertence. Os propósitos do génio estão fora do seu alcance, por isso o génio não pode explicar nem descrever com conceitos a sua produção artística. O génio cria uma segunda natureza, aquilo que a natureza não consegue criar, e põe-a ao seu serviço. Também Francisco de Holanda define a pintura como uma “segunda natureza” (26) obra do verdadeiro pintor que, imitando Deus no seu gesto primordial de criar o mundo pintando, cria uma pintura inanimante, enquanto Deus cria uma pintura animante: “E é hum novo mundo do homem e seu próprio reino e obra, assi como o mór mundo é próprio de Deus deriuado hum do outro” (28).

A natureza em Kant é entendida como totalidade orgânica, causa e efeito de si própria, muito diferente do significado de natureza que dominava o modernismo e que se vai estender ao positivismo, em que o poder do homem dominar a natureza era elogiado e esta entendida como mera *res extensa*. Tal como a natureza é a origem do talento inato do génio, também Deus é a fonte do talento do artista que age nele de um modo inexplicável manifestando-se através da Ideia e da Inspiração na forma de *Furor Divinus*. “O furor criativo é o

processo que permite ao artista aspirar e ascender à especulação e à contemplação da Idea, tornando possível desenhar segundo o ‘dom inato’, a ‘reminiscência’ e a ‘aspiração divina’” (Silva 173). Kant (1992) não fala em furor, mas afirma que o génio não consegue explicar a sua própria criação. “. . . por isso o próprio autor de um produto, que ele deve ao seu génio, não sabe como para isso as ideias se encontram nele” (212).

Quanto às faculdades que constituem o génio em Kant e o pintor em Holanda, também podemos curiosamente estabelecer algumas relações: as faculdades do ânimo, que em conjunto constituem o génio são a imaginação e o entendimento. Este possui uma faculdade capaz de unir a propriedade racional de ideia com a propriedade estética da imaginação numa mesma representação. Kant chama a esta representação ideia estética. Trata-se do elemento que o génio incute na matéria, que não está previsto em nenhuma técnica ou conceito, é um elemento irreduzível à habilidade técnica do artista, cuja fonte é o seu pensamento. É originalidade, dom inato, expressão livre das suas faculdades. A faculdade do génio é a de apresentar ideias estéticas. Uma obra de arte é produzida a partir da representação dessas ideias. Segundo o sistema kantiano, as ideias são estéticas por serem apresentadas pela imaginação. A ideia estética é uma representação da faculdade da imaginação que nenhum conceito pode encerrar. Holanda defende que a ideia é a origem da obra do pintor, é uma imagem que o pintor vê no seu entendimento. Este, por sua vez, é entendido como um entendimento imagético e selectivo. A ideia é concebida na mente do pintor e mais tarde incutida na matéria. Nessa ideia está também a origem da originalidade e o valor da obra de arte que há-de nascer. A noção de fantasia presente em Holanda, como a faculdade da imagem interior que sustenta a criatividade artística, reflecte bem a tendência maneirista e o corte com o naturalismo renascentista. A imagem criada pelo Pintor reproduz o seu entendimento, fonte da sua originalidade.

Este conceito de ideia, central na obra de Holanda, deve contudo ser colocado em relação com o pensamento neoplatónico de Miguel Ângelo, com o qual já se referiu haver uma íntima imbricação. O famoso soneto “Non há l’ottimo artista in se alcun concetto”, que Miguel Ângelo dedica a Vittoria Colonna, é bem prova disto, sobretudo quando este afirma que extrai da pedra bruta a forma pura, como se uma figura oculta estivesse contida na pedra:

Não tem o ótimo artista nenhum conceito
que um mármore, em si, não circunscreva com o seu escopo,
e só isto consegue
a mão que obedece ao intelecto (Miguel Ângelo 153).

A imaginação produtiva do génio gera representações originais que não são advindas da experiência, mas propiciam condições de experiência. O génio cria um espaço simbólico para comunicar de forma original e criativa ideias que habitualmente o sujeito representa pela razão.

. . . o génio consiste na feliz relação, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhuma diligência pode aprender, de encontrar ideias para um conceito dado e por outro lado de encontrar para elas expressão pela qual a disposição subjectiva do ânimo daí resultante, enquanto acompanhamento de um conceito, pode ser comunicada a outros. O último talento é propriamente aquilo que domina o espírito; pois expressar o inefável, no estado do ânimo por ocasião de uma certa representação, e torná-lo universalmente comunicável (Kant 223).

A ideia em Holanda não se baseia em nenhuma imitação ou na observação do mundo empírico. A ideia é génese interior, por isso Holanda (1984) diz que a ideia “é uma imagem que há de ver o entendimento do Pintor com olhos interiores em grandíssimo silencio e segredo” (95). O génio trata a génese do belo na arte por intermédio das ideias estéticas. Cria, através de uma força que o ultrapassa, aquilo que Kant chamou uma segunda natureza ou outra natureza, tal como ela ainda não é ou como, pelo menos, jamais foi, isto é, o belo artístico enquanto produção humana. Podemos dizer que Kant coloca a arte num patamar no qual já Aristóteles tinha colocado, ao lado da filosofia: “A Poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular” (Aristóteles 54). Assente no conceito de verosimilhança, a poesia, aqui entendida na sua aceção mais lata, enquanto arte, por trabalhar com arquétipos, conceitos ou imagens da vida, ou na linguagem de Kant, com ideias da razão extraídas do mundo conceptual da arte e é considerada por Aristóteles mais filosófica do que a história.

Por último, destacamos o elemento quase fatalista que reveste o talento artístico do génio. Para se ser artista não basta querer ser, ou apenas aprender. Nem cem anos de aprendizagem fariam de um homem sem talento natural, um verdadeiro pintor. “E, contudo um grande engenho . . . e natural vale mais que todo trabalho do mundo” (61) Apesar do talento constituir o elemento mais essencial “nem por isso nascer com elle somente basta, mas há de logo de ajudar a arte e a ciência e o costume; sem o qual o mór engenho dos homens não teria algum vigor” (Holanda 62). Holanda defende que o talento existe como uma espécie de saber em potência que, para ser actualizado, carece de estudo e trabalho. Assim, também Kant adverte a quem pensar que para ser génio basta renunciar à aprendizagem ou à coerção escolar, que tal presunção seria equivalente a pensar que se desfilaria melhor num cavalo desvairado, que num cavalo treinado: “O génio pode somente fornecer uma matéria rica para produtos da arte bela; a elaboração da mesma e a forma requerem um talento moldado pela escola, para fazer dele uso que possa ser justificado perante a faculdade do juízo” (Kant 215).

Em jeito de conclusão, podemos afirmar que com Francisco de Holanda emerge o modelo de artista solitário, melancólico, excêntrico, talentoso e genial que dominará o século XVI e sustentará os pilares da ideologia maneirista, em que aspectos como o talento, o génio e a originalidade, são privilegiados e que curiosamente irão constituir a pedra de toque do Romantismo.

Obras Citadas

- Aristóteles. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1994. Impreso
- Clements, Robert “Michelangelo on effort and rapidity in art”. *Journal of Warburg and Courtauld Institute* XVII (1954): 298-307. Impreso.
- Deswarte, Sylvie. *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos, Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*. Lisboa: DIFEL, Difusão Editorial, 1992. Impreso.
- Dumitrescu-Busulenga, Mirela Saim. “La querelle des arts et sa signification historique”. *L'époque de la Renaissance: Maturations et mutations (1520-1560). Tome III*. Ed. Eva Kushner. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011. 227- 235. Impreso.
- Feigenbaum, Gail. “Foreword”. *Paragons and Paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini*. Rudolf Preimesberger. Los Angeles, California: Getty Publications, 2011. vii- ix. Impreso.
- Holanda, Francisco de. *Da Pintura Antigua*, Lisboa: INCM, 1984. Impreso
- Kant, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: INCM, 1992. Impreso.
- Lousa, Teresa. *Do Pintor como Génio, na obra de Francisco de Holanda*. Lisboa: Edições ExLibris, Chancela Sítio do Livro, 2014. Impreso.
- Michelangelo. *Life, Letters and Poetry*. Selected and translated with Introduction and Notes by George Bull. Oxford: Oxford University Press, 1999. Impreso.
- Panofsky, Erwin. *Idea- Contribución a la historia del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1977. Impreso.
- Saraiva, António José. “Francisco de Holanda, expoente do esteticismo renascentista”. *História da Cultura em Portugal*. Lisboa, 1955. 654- 668. Impreso.
- Schiller, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991. Impreso.
- Silva, Vitor. “1548 Francisco de Holanda”. *Ética e Política do Desenho, teoria e prática do desenho na arte do séc. XVII*. Porto, FAUP, 2004, 165- 178. Impreso,
- Teixeira, António Moreira. *O Desdobramento do Mundo: a identificação da invenção artística com o conceito metafísico de ideia em “Da Pintura Antigua” de Francisco de Holanda*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Filosofia, 1993. Impreso,
- Vilela, José Stichini. *Francisco de Holanda, Vida, Pensamento e Obra*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982. Impreso.

Recepción: noviembre de 2014

Aceptación: diciembre de 2014