



A CTAS DA VI REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS

Seabra Pereira
Manuel Ferro
Coordenação

O TEMPLO DA PINTURA: CAMÕES E FRANCISCO DE HOLANDA

Desde o início de *Da Pintura Antigua*, Holanda introduz a imagem do Templo da Pintura. Se não há vestígio do manuscrito original em português, pela cópia do século XVIII que dele se conservou, sabemos que, depois do Prólogo, havia o desenho de um edifício com a inscrição DOMUS PICTURAE¹.

Além disto, no manuscrito da tradução em castelhano do tratado por Manuel Denis em 1563², encontra-se um cópia desse desenho (fig.1), seguido, um pouco adiante, por um segundo desenho mostrando a figura alegórica da Pintura *Umbra Picturae* (fig. 2) e por um terceiro desenho (f. 4 v) de uma lamparina acesa, ilustrações não mencionadas na cópia portuguesa. A despeito das cuidadosas descrições dos desenhos na cópia do manuscrito original feita pelo Monsenhor Ferreira Gordo, ser-nos-á impossível saber se as imagens da *Umbra Picturae* e da candeia fizeram parte ou não da primeira versão do tratado. Entre 1549 e 1563, Holanda certamente incluiu estes dois desenhos neoplatônicos conjuntamente com a *Domus Picturae* na cópia que entregou a Manuel Denis, pintor da Casa da Princesa D. Joana.

Manuel Denis era um português educado em Espanha como o declara no Prólogo *al lector* da sua tradução de *Da Pintura Antigua* (“por ser de nación português aunque criado en Castilla casi desde mi niñez”). Viveu em Lisboa, nos anos 1552-1554, na Casa da Princesa D. Joana, esposa do Príncipe herdeiro D. João e mãe de D. Sebastião. Ele

¹ Como nos revela a cópia manuscrita (ff. 4v-5v) feita por ordem de Monsenhor Ferreira Gordo, no fim do século XVIII conservada na Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa (*Ms. 650 Azul*). Gordo não mandou copiar as ilustrações do tratado, mas faz das mesmas uma descrição por escrito, por exemplo, uma muita interessante, de *Vénus e o Amor*, no capítulo 18, sobre a anatomia, na origem da sua poderosa imagem de *Afrodite e Eros* no fim de *De Aetatibus Mundi Imagines* (cf. S. Deswarte, 1987 a, capítulo 3: “Afrodite e Eros”).

² Madrid. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 361/13, f. 2 v (desenho do Templo da Pintura), f. 4 (desenho de *Umbra Picturae*) e f. 4 v (desenho da candeia de azeite). Os outros desenhos nos fólhos brancos do manuscrito, mostrando o *Sacrificio de Abraão* (ff. 55, 55 v, 156 v), a *Sepultura de Cristo* (f. 93), a *Anunciação* (f. 184 v), *Noé e os seus filhos* (ff. 161 v, 186 v), são posteriores, da autoria do possuidor do códice, o galego Felipe de Castro, escultor do rei de Espanha entre 1747 e 1775, data da sua morte. A comparação com desenhos de temas idênticos do artista demonstra-o claramente. Felipe de Castro debuxava nas páginas brancas dos livros da sua biblioteca, como o mostra por exemplo *L'Arte de la Pintura de C. A. du Fresnoy*, hoje na Biblioteca da Universidade de Santiago (nº 11 688). Cf. Claude Bédart, 1968.

figura como “porteiro destrado” na *Memoria das pessoas que vierão com a princeza D. Joanna em seu serviço*³. Foi certamente durante este período que Manuel Denis tomou conhecimento do tratado de Holanda e começou talvez a traduzi-lo. Levou quiçá para a Espanha o manuscrito de *Da Pintura Antigua* na sua bagagem em 1554, data da partida forçada de Dona Joana, viúva do Príncipe. Denis teve várias outras ocasiões de vir a Portugal, pois Dona Joana ficou em relação constante com Lourenço Pires de Távora que chefiava um grupo de fidalgos portugueses que desejavam o regresso da Princesa para tomar conta de D. Sebastião⁴. Ela enviou várias pessoas de sua Casa, portadoras de cartas a Portugal, e entre elas encontramos em 1559 um certo “Denis”, possivelmente o nosso tradutor⁵.

No desenho de *Umbræ Picturæ* (fig. 2), a Pintura tapa os olhos com o livro *Da Pintura Antigua*, como para se proteger das setas que lhe atiram. Como muitas das imagens de Holanda, por exemplo as dos primeiros dias da Criação em *De Aetatibus Mundi Imagines*, esta representação pode ser lida a diversos níveis. Assim, num primeiro nível, a figura alegórica da Pintura – como o próprio Holanda – tapa os olhos com o livro *Da Pintura Antigua* para se proteger das setas da crítica. Mas, como no caso de *Roma Desfeita*⁶, é a inscrição latina, aqui *Umbræ Picturæ*, que revela o sentido profundo e simbólico da imagem. A palavra *Umbræ* é uma referência directa à alegoria da Caverna na *República* (516a e s.) de Platão⁷. A figura alegórica da Pintura é uma sombra “terrestre” do reino das Ideias como todas as coisas do Universo. De resto, Holanda refere-se ao “mito” platónico no Prólogo de *Da Pintura Antigua*, provavelmente redigido já em 1540-1541, quando diz que se achará no seu tratado “alguma sombra de excelente pintura”. Denis até traduz, com insistência platónica, “alguma sombra de la sombra de excellent Pintura”. Assim, a Pintura tapa os olhos corporais por melhor ver com os seus olhos espirituais o mundo perfeito e incorpóreo das Ideias no espírito de Deus. É, portanto, uma perfeita ilustração da afirmação de Holanda de que o artista melhor faria se pusesse uma venda nos olhos para não perder a visão da Ideia (PA I, 14):

“Como neste ponto, elle se tever, porá velocissima execução a sua idea e conceito, antes que com alguma perturbação se lhe perca e deminua; e se ser podesse pôr-se

³ Dom António Caetano de Sousa, *Provas*, t. III, 1ª Parte, nº 144, pp. 85-100 “Memoria das pessoas que vierão com a Princeza D. Joanna em seu serviço, papel antigo que tenho em meu poder”, composta pelo Licenciado Ortiz em Lisboa a 23 de Dezembro de 1552, ver p. 96: “Manoel Diniz ade aver de ordenado por meu porteiro destrados mil reis”.

⁴ Cf. Maria do Rosário de Azevedo Cruz, “D. Joana de Áustria e os interesses portugueses”. 1983, pp. 369-394: Agradecemos a Rafael Moreira a indicação deste excelente estudo.

⁵ A. N. T. T., *Ms. 1110 da Livraria*, Cartas a Lourenço Pires de Távora (cópias), 2ª Parte, f. 23 v: *Cópia da carta da Princesa D. Joana a Lourenço Pires de Távora, dia de S. Marcos* [1559]: “Lourenço Pirez de Távora con Denis os tengo escrito largo sobre este despacho de dona Leonor...”. Dispomos ainda de outro elemento relacionado com Manuel Denis, depois do seu regresso a Espanha. Associado a Pablo de Ortiz, Manuel Denis pinta as decorações efémeras em honra do falecido D. João III, em 1557, em San Pablo de Valladolid (J. J. Rivera Blanco, 1983).

⁶ Ver *Parte II*: “*Roma Desfeita*”, cap. 6: “O Saque de Roma e o Quinto Império”.

⁷ Ver *Parte II*: “*Roma Desfeita*”, cap. 4, § “O espelho em Platão”.

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.”.

Um terceiro desenho (f. 4 v), no início do manuscrito de Manuel Denis, deixa ver uma lamparina ou candeia acesa. Depois do Templo da Pintura, depois da sombra alegórica platónica da Pintura na terra, encontramos assim a luz divina na base de toda produção artística. É a *lucerna* do poema de Miguel Ângelo (*Rime* 164), sinónimo de Ideia. É também outra representação simbólica da Pintura porque, escreve Holanda, a pintura “é huma candeia, huma lux que inesperadamente num lugar escuro mostra obras que antes não eram conhecidas” (PA I, 2). É principalmente o símbolo da “pura luz das aparições perfeitas, simples, imutáveis, bem aventuradas” das Ideias, como Platão a descreve no *Fedro* (250a e s.), a fonte inteligível de cada forma pictórica do verdadeiro artista, o “valente” ou “excelentíssimo” pintor, segundo Holanda. “E não stimando em Italia grandes principes, nem tendo nome, sómente a um Pintor vão chamar o divino: *Micael Angelo*” (PA II, 1).

Nos conceitos platónicos da Ideia, da sombra e da candeia, e na visão do Templo da Pintura como *Domus Sapientiae* – ou Templo de Jerusalém celeste – no início do tratado de Holanda, encontramos o mesmo sistema de símbolos neoplatónicos empregue pelo “Príncipe dos Poetas do seu tempo”, Luís Vaz de Camões, nas redondilhas *Sobre os rios que vão (Babel e Sião)* (vv. 221-225)⁸:

Que os olhos e a luz que ateia
o fogo que cá sujeita,
não do sol, mas da candeia,
é sombra daquela Ideia
que em Deus está mais perfeita.

Estas obras, os debuxos de Holanda e as redondilhas de Camões, pertencem a uma mesma *forma mentis*, com uma imagística e uma inspiração filosófica idênticas. Os versos, escritos à divina luz da imagem de “Hierusalém celeste” e do Templo sagrado perdido, parecem “ilustrar” os três desenhos de *da Pintura Antigua*, enquanto os três desenhos de Holanda parecem dissecar as metáforas poéticas camonianas.

Holanda (1517-1584) e Camões (c. 1524-1580) conviveram na Corte durante dois períodos, um primeiro de onze anos entre 1542, data da saída do poeta de Coimbra e 1553, ano da sua partida para a Índia, e um segundo a seguir ao seu regresso a Lisboa em 1570 (fig. 3 e 4). Neste segundo período, ambos viveram desiludidos e afastados

⁸ Cf. Luís de Camões, *Lírica Completa*, 1980, vol. 1, pp. 269-280, em particular p. 276; *Rimas*, 1973, *Redondilha* 117, pp. 105-114, em particular p. 110. Os versos citados estão na segunda parte do poema, a qual não figura no *Cancioneiro de Cristóvão Borges*. Por esta razão, a segunda parte é às vezes considerada uma criação do fim da vida do poeta. Na discussão da data destas redondilhas, duas posições se opõem: uma data precoce em relação com o naufrágio de Camões na China (1555-1560) e uma data tardia, depois de 1570, em Lisboa, em relação com a encomenda de salmos penitenciais por Rui Dias da Câmara. Cf. Arthur Lee-Francis Askins (1979, pp. 207-227); Vasco Graça Moura (1985, cap. 2) que propõe a data de 1573 ou 1574. Para uma análise do platonismo da segunda parte das redondilhas, ver Joaquim de Carvalho, 1978, pp. 323-335: “Leu Camões o *Fédon* de Platão?” e também a excelente análise de Luciana Stegagno-Picchio, 1982.

da vida cortesã, mas receberam tenças e dedicaram as suas obras ao rei D. Sebastião, Holanda as duas lembranças *Da Fábrica que falece à Cidade de Lisboa* e *Da Ciência do Desenho* em 1571 e Camões a epopeia *Os Lusíadas* em 1572, obras examinadas pelo mesmo censor, Frei Bartolomeu Ferreira, que censura o neoplatonismo do artista e critica os deuses pagãos do poeta, fazendo referência implícita a uma interpretação de Santo Agostinho que tratava de Platão e dos Platónicos⁹.

O primeiro período na Casa do rei D. João III foi, pelo contrário, uma época de vida cortesã, cheia de exaltação intelectual e criação artística, com o optimismo da juventude. Neste momento de generalização da influência italiana propagada por Sá de Miranda entre os poetas portugueses, a filosofia de Platão exercia a sua sedução e “pode-se dizer sem exagero que se respirava no ar”¹⁰. O universo “escalar” neoplatónico, indo do material ao supraessencial, fornecia uma rica panóplia de imagens poéticas tais como a Caverna, as sombras, os olhos incorpóreos e imortais, a alma alada, a chama, a Luz Pura e o Reino das Ideias, sem falar da linhagem dos antiquíssimos priscos teólogos vestidos com túnicas e turbantes exóticos, originários de países longínquos que os Portugueses finalmente exploravam. Todos os elementos de base para uma epopeia homérica estavam presentes em Platão, quando descreve, numa veia poética épica, a Criação do Mundo, o Banquete e os Mitos que inventou, a Caverna das Sombras e o Sol da Filosofia ou a ascensão dos Deuses ao reino das Ideias. Tudo isto constituía um poderoso pólo de atracção para jovens escritores, na fase final de uma aventura até aos confins do mundo, à qual faltava só um vate épico, como o pressentia Angelo Poliziano, já um meio século antes, oferecendo-se para ser o “Homero” latino do rei de Portugal D. João II.

Antes dos meados de Quinhentos, num ambiente tão restrito como a Corte portuguesa, existia com certeza entre Holanda, animado de fervor neoplatónico, Camões e outros jovens uma inspiração comum platonizante, senão uma verdadeira *tertia essentia*, essa substância que insufla a força vital divina no mundo segundo Platão no *Timeu*.

“A alma é lhe entregue como uma távoa rasa em que nada é pintado” diz a personificação da Razão, falando do homem, na *Ropica Pnefma* (1532) de João de Barros, numa definição aristotélica da alma¹¹. Nestes termos, a definição platónica seria: a Alma é uma “távoa com pinturas” que tentamos durante a nossa vida de rever na sua “prisca beleza”. Apesar do emprego da definição aristotélica da alma como

⁹ José Maria Rodrigues, 1979, pp. 236-237.

¹⁰ Segundo a feliz formulação de José V. de Pina Martins (p. 61) no estudo “Camões et la pensée platonicienne de la Renaissance” (1972) que descreve as vias de penetração do platonismo em Portugal. Pina Martins distingue entre um platonismo poético do *Dolce stil nuovo* e do petrarquismo, de um lado, e um platonismo filosófico oriundo de Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, do outro, com muitas trocas entre as duas correntes, em particular nos livros sobre o amor. Ele demonstra que o neoplatonismo é uma componente essencial da cultura de Camões desde a sua primeira educação em Coimbra. Ver também José V. de Pina Martins, 1964.

¹¹ João de Barros, *Ropica Pnefma*, II, 1955, p. 35.

“tábua rasa” – para fazer rima no meio das redondilhas neoplatónicas de *Sobre os rios* (v. 206)¹² numa evidente despreocupação face aos sistemas filosóficos estabelecidos, Camões aproxima-se noutra lugar da relação entre Ideia e Pintura na redondilha que tem por “mote alheio”: “Vejo-a na alma pintada / Quando me pede o desejo / O natural que não vejo”¹³:

Porque a alma namorada
a traz tão bem debuxada,
e a memória tanto voa
que se não vejo em pessoa,
vejo-a na alma pintada.

Camões tem uma predilecção pelas palavras “pintar” e “pintura” que dão cores aos seus versos. São usadas as mais das vezes em expressões recorrentes sobre a imagem da bem-amada que está pintada, escrita ou impressa na alma do poeta. Em certos versos aproxima-se de uma identificação entre poesia, pintura e a Ideia platónica que imprime a forma perfeita na alma¹⁴. O poeta até faz um esboço de *paragone* que demonstra em termos holandianos um grande respeito pelo pintor “laureado”, pois diz de sua própria poesia (*Soneto* 368): “Mas não é mor a glória do pintor / E daquele que alcança a nobre palma / Sem gozar os despojos da vitória”. Como veremos, este tipo de comentário é raro entre homens de letras contemporâneos.

Camões teve certamente vários amigos pintores. Sabe-se que esteve em relação com um pintor mais novo, Fernão Gomes, nos anos 1570, que o retratou¹⁵ (fig. 4). Ele emprega com um gosto evidente as expressões “poesia muda” e “pintura que fala” para designar as duas artes. Até se faz o porta-voz veemente dos pintores no quadro da epopeia *Os Lusíadas*. Na visita do Catual e dos Naires à esquadra portuguesa pairando em frente de Calicute, Paulo da Gama explica aos visitantes as figuras pintadas da história de Portugal nas diferentes bandeiras portuguesas. Conclui o seu discurso com uma amarga observação: “Outros muitos verias, que os pintores / aqui também por certo pintariam; / mas falta-lhe pincel, faltam-lhe cores: / honra, prêmio, favor,

¹² Joaquim de Carvalho, 1978, pp. 329-330 e n. 53. Ao contrário do que diz Joaquim de Carvalho (“não sendo inata, nem adquirida, [a ideia de Céu] nasce pura e simplesmente da reminiscência”), os versos de Camões (vv. 201-225) querem dizer que a memória é empírica e a reminiscência inata. Para usarmos uma imagem, a reminiscência da “terra da glória” está inscrita debaixo da superfície absolutamente lisa da tábua rasa da alma. É certo que Camões se desinteressava completamente das subtilidades das disputas entre aristotélicos e platónicos.

¹³ Luís de Camões, *Rimas*, 1973, *Redondilhas*, 34, p. 44. Nestas notas, vamos referir-nos às páginas das *Rimas* (1973) e aos números do *Sonetos* (1980). No texto, daremos os títulos das *Rimas* na edição de Álvaro J. da Costa Pimpão (1973).

¹⁴ Para referências à pintura e escultura e às imagens pintadas, escritas ou impressas na alma, ver nas *Rimas* (1973), pp. 3, 9, 14, 27, 44, 58, 76, 210, 211, 228, 312, 322, 323-328, 336, 344, 345, 371, 372, 379, 386, e nos *Sonetos de Camões* (1980), os n.ºs 18, 169, 188, 253, 297, 299.

¹⁵ Fernão Gomes executou o retrato de Camões em Lisboa entre 1573 e 1576. É um desenho a sanguínea destinado à abertura de uma gravura a buril sobre chapa cúprica. Cf. Vítor Serrão e Graça Moura, 1989, em particular p. 17. Cf. também Dagoberto Markl, 1978.

que as artes criam” (*Lus.* VIII, 39). Para demonstrar a irmandade entre as duas artes, Paulo da Gama invectiva os mecenas portugueses que “à pintura que fala querem mal” (VIII, 41), acrescentando mais longe, “destes [mecenas portugueses] acha poucos a pintura” (VIII, 42). A falta de mecenato esclarecido é um tema comum dos artistas e escritores portugueses, sobretudo quando têm ciúmes de colegas estrangeiros ou estrangeirados. No *Auto da Ave Maria* de António Prestes, o “Diabo vestido à italiana” resume laconicamente este ponto de vista: “Tanto tirou isto a luz / que obras que estrangeyras são / ornas de luminação [iluminura, a arte de Francisco e de seu pai] / põe nas detença & capuz / as Portuguesas no chão / & he engano em toda parte / ha Atenas / & à Parises, & Senas / & à materia & à arte / *mas porém falta mesenas*”¹⁶. Se houve na Corte portuguesa um pintor susceptível de expor a Camões a questão da falta de mecenato esclarecido em Portugal, foi sem dúvida Francisco de Holanda, “verdadeiro cavalleiro e defensor da alta pincesa pintura”, num discurso semelhante ao que tem nos *Diálogos em Roma* ao “divino Michelangelo”: “Nós outros, os Portugueses, inda que alguns naçamos de gentis engenhos e spiritos, como nascem muitos, todavia temos por desprezo e galantaria fazer pouca conta das artes; e quasi nos enjuriámos de saber muito d’ellas, onde sempre as deixamos imperfeitas e sem acabar” (PA II, 1).

Com razão, Pina Martins mostrou a semelhança da poesia de Camões com a de Miguel Ângelo, isolando o verso de Camões “Transforma-se o amator na cousa amada” (*Soneto* 10), que, de facto, como assinala, vem nos dois casos dos *Trionfi* de Petrarca, “*l’amante ne l’amato si trasforme*”¹⁷. Camões cultivava muitos dos temas, imagens e figuras mitológicas ou dantescas que caracterizam as *Rime* e os desenhos de Miguel Ângelo, tais como Ganimedes (*Elegia* XII), Títio (*Canção* II e *Elegia* III), o Fénix (*Redondilhas* 6), a barca dantesca de Aqueronte¹⁸, a nudez (*Lus.* II, 35 e s.; IX, 65 e s.), o conceito de semideuses (*Soneto* 10) e o tema dos *effetti contrarii* (“Da causa divinal contrário efeito”, *Écloga* II).

Este último tema, a ideia de que o amor divino do amator lhe dá ao mesmo tempo prazer e dor, que tem muitíssimas variações na poesia de Miguel Ângelo (por exemplo, *Rime* 88, 89, 145, 150, 252), está na base de quase toda a poesia erótica de Camões. Holanda conhecia bem as imagens poéticas de Miguel Ângelo, particularmente aquela do sol que aquece e arrefece ao mesmo tempo ou do sol que cega. Nos *Diálogos*, quando fala em presença de Miguel Ângelo e de sua “amante platónica”, Vittoria Colonna, que recebeu inúmeros poemas do mestre, Holanda emprega a linguagem poética miguelangelesca numa elegante paródia: “Parece-me que a senhora Marquesa [Vittoria Colonna] causa com um lume contrarios effeitos, como faz o sol, que com os mesmos raios derrete e endurece, porque a vós [Michelangelo] cegou-vos vê-la, e eu não vos entendo nem vejo, senão porque a vejo a ella” (PA II, 1). A beleza do tópico, reflexo especular da poesia de Miguel Ângelo, permite-nos suspeitar que Francisco copiou

¹⁶ António Prestes, *Auto da Ave Maria*, 1587, p. 14 v. O *Auto da Ave Maria* foi escrito provavelmente durante a regência do cardeal D. Henrique (1562-1568) e foi publicado na *Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas feitas por António Prestes, Luís de Camões e outros Autores Portugueses*, Lisboa, André Lobato, 1587. Cf. S. Deswarte, 1988 a.

¹⁷ José V. de Pina Martins, 1972, pp. 81-82 e n. 75.

¹⁸ Luís de Camões, *Rimas*, 1973, Apêndice I, p. 388.

alguns dos seus poemas, por exemplo *Rime* 88 sobre os *contrarii effetti* do sol, ou *Rime* 164 sobre a criação artística, trazendo-os para Portugal, onde talvez alguns poetas na Corte os tivessem visto. Em todo o caso, esta passagem parece-nos um argumento suplementar para a autenticidade dos *Diálogos*, pois não existe nada de comparável sobre a conversa íntima do mestre, nem em Vasari nem em Condivi.

As palavras e as imagens escolhidas por Miguel Ângelo e Camões na sua poesia amorosa são quase as mesmas numa mistura inextrincável de influências, incluindo Dante, Petrarca, Bembo, “petrarquistas e petrarquizantes”, tudo submetido à interpretação neoplatónica florentina tal como a impôs Landino nas glosas de Dante, Virgílio e Horácio: cárcere sombrio do corpo, alma, asas com e sem penas, fogo, ardente chama, luz, pintura, olhos carnaís e espirituais, ascensão, contemplação, Céu [platónico-cristão], forma divina da pessoa amada na alma e no Céu, Ideias ou expressões sinónimas, ausência, sofrimento, tormento, envelhecimento, morte, e também considerações sobre as suas artes respectivas, tudo com uma grande intensidade na sintaxe, que dá peso a cada palavra.

Mas é escusado procurar em Miguel Ângelo e em Camões o tipo de estrutura e o vocabulário filosófico sistemático que caracteriza o Livro I de *Da Pintura Antigua*. Obcecados pelo fôlego das suas obras épicas, *Os Lusíadas* e o *Juízo Final*, eles tinham outras preocupações e prioridades. Frente ao gigante Miguel Ângelo, Holanda quis impor-se sobretudo como um teórico de alta craveira. O único projecto pictórico de envergadura que conhecemos de Holanda, *De Aetatibus Mundi Imagines*, que toma como modelo os “grandes livros” de xilografias de Dürer, teve um desenvolvimento esporádico durante trinta anos, sem dúvida por causa do conteúdo neoplatónico e hermético não ortodoxo das imagens da *Criação do Mundo*. Por outro lado, não é possível julgarmos as pretensões de Holanda nos livros de “metro”, “primorosamente iluminados”, *Louvores eternos*, dedicado ao seu Anjo Custódio, e *Amor da Aurora*, obras hoje desaparecidas, que ainda viu Barbosa Machado antes do terramoto de 1755¹⁹. Só podemos imaginar *Amor da Aurora* como dois livros de poemas e imagens dedicados à Aurora-Sabedoria-Virgem, esta “Vigem quasi Aurora” a quem Holanda dedicou a capela do seu “Monte”, perto de Sintra (fig. 5). *Amor da Aurora* devia ser, suspeitamos, o seu *magnus opus* onde empregava todo o sistema metafísico do neoplatonismo.

Na falta destas obras perdidas, o *Diálogo da Pintura em a cidade de Roma* é, por enquanto, a grande “obra artística” de Holanda. E não é de menosprezar. Cremos que no futuro será reconhecido como a obra-prima da arte do diálogo no século XVI, por assim dizer, o *Cortegiano* português. É o que já há muito dava a entender Menéndez Pelayo quando afirmava que “el sistema estético [de Francisco] es esencialmente idealista y platónico”, que “con ameno y discreto artificio” o pintor português “habla

¹⁹ Diogo Barbosa Machado escreve (*Biblioteca Lusitana*, Lisboa, 1747, t. II, p. 215): “Compoz em diverso genero de metro: *Louvores eternos*. Dedicou esta obra ao seu Anjo Custodio, e a acabou a 22 de Novembro de 1569 / *Amor da Aurora*. / *Idades do Homem* / Estes dous tratados ornados de considerações devotas deixou primorosamente iluminados.” Na segunda edição de Nicolau António, *Bibliotheca Hispana Nova* (1783, I, p. 433), António Perez Bayer, recém-regressado da sua viagem a Portugal em 1782, retoma as informações de Barbosa Machado com algumas modificações; “*Louvores eternos, oferecidos ao seu Anjo da guarda*, 1568, versibus. / *Do Amor de...*, duobus libris. / *De Christo Homẽ, debuxado com considerações*, Olisipone, 1583, folio.” Ver S. Deswarte, 1987 a, pp. 37-38.

de su arte con el sentimiento místico de un iniciado” e que a “gracia platónica nace sin esfuerzo bajo la pluma de Holanda”. Entre os teóricos de arte, acrescenta Don Marcelino, Holanda é aquele que mostra “más frescura en la expresión de sus íntimas convicciones” graças a uma “sociedad cultísima y refinada que tenía por manual el *Cortesano* de Baltasar Castiglione”²⁰. Após a leitura de dezenas e dezenas de diálogos portugueses, espanhóis e italianos, não conseguimos entender como Jacinto do Prado Coelho pode falar da “tosca linguagem” de Holanda²¹. Ao contrário, colocamos o Holanda dos *Diálogos* – mas não aquele de *Do Tirar Pólo Natural* – no seio de um pequeno grupo de escritores de diálogos incluindo Castiglione, Pietro Aretino e os irmãos Juan e Alfonso Valdés. Entre os artistas escritores de prosa, só Benvenuto Cellini o ultrapassa.

Como no caso de Miguel Ângelo, o neoplatonismo de Camões era coisa reconhecida no começo do século XX. Desde que Menéndez Pelayo afirmou que “la expresión erótica en Camoens, sea quien fuese la dama objeto de su fervor espiritualista” estava ligada ao “sistema estético de Platón”, os estudiosos de Camões tentaram determinar a sua fonte verdadeira de inspiração²². Um curto e perspicaz artigo de Joaquim de Carvalho (1925) fez avançar a questão do neoplatonismo de Camões por uma série de citações sugestivas. Mostrou que Camões foi influenciado por Petrarca, Bembo e, pelo menos indirectamente, por Marsilio Ficino. Demonstrou a admiração de Camões por “Platão divino” (*Oitava* I). Acrescentemos que no mesmo poema Camões faz referência às viagens do filósofo, a Sócrates e à “prisão terrestre e escura” da alma. Carvalho também salientou uma passagem do *Auto do Filodemo* (II, 2), representado pela primeira vez em Goa em 1555, muito próximo do tipo de comentários de Cariófilo e de Parasito nas peças de Jorge Ferreira de Vasconcelos, onde o lúbrico Duriano faz troça da própria inspiração poética do dramaturgo:

“DURIANO: E virá logo o vosso Petrarca e o vosso Pietro Bembo, atoado a trezentos Platões, mais safado que as luvas de um pajem de arte, mostrando razões verosímeis e aparentes, para não quererdes mais de vossa dama que vê-la e, ao mais, até falar com ela. Pois inda achareis outros esquadrinhadores de amor *mais especulativos* [...]. E eu já de mim vos sei confessar que os meus amores hão-de ser pela activa, e que ela há-de ser a paciente e eu o agente, porque é e verdade. Mas contudo vá vossa mercê co’a história por diante.

FILODEMO: Vou, porque vos confesso que neste caso há muita dúvida entre os doutores...”

Sobretudo chamou a atenção, de maneira inequívoca, ao platonismo da segunda parte de *Sobre os rios que vão*, tratando do furor divino, da reminiscência platónica e, enfim, da Ideia transcendental. Também citou a passagem da *Écloga* I, poema de

²⁰ M. Menéndez Pelayo, I, 1974, pp. 868-869, 933, 937.

²¹ *Dicionário de Literatura*, dir. Jacinto do Prado Coelho, I, Porto, 1979, p. 185.

²² Marcelino Menéndez Pelayo, I, 1974, p. 543. Segundo Menéndez Pelayo, Camões foi inspirado sobretudo por Leão Hebreu, opinião que tem sido contestada pela crítica.

Camões em castelhano, sobre a “sombra gentil, de su prisión salida, / que del mundo á la patria te volviste” que Menéndez Pelayo já tinha vislumbrado como uma definição rigorosa da Ideia platónica:

“ahora embevecido estés mirando
allá en el Empireo aquella Idea
que el mundo enfrena y rige con su mando”

Apesar de uma atribuição contestável deste vocabulário nitidamente platónico à leitura directa do *Fédon* de Platão, quando havia tantas outras fontes acessíveis, Joaquim de Carvalho teve o mérito de demonstrar, com os trechos que citou, o enquadramento integral da poesia de Camões dentro do universo “escalar” neoplatónico com todos os elementos que o constituem. Mais, com a citação da *Écloga* I escrita à morte de D. António de Noronha (1553) e do Príncipe D. João (1554) e o trecho do *Auto de Filodemo* apresentado em Goa em 1555, provou o conhecimento profundo do poeta da filosofia de Platão pouco depois dos onze anos passados na Corte, da sua prisão em Lisboa e do seu desterro. Isto quer dizer que Camões adquiriu o seu conhecimento do neoplatonismo em Coimbra e na Corte portuguesa onde conviveu com Francisco de Holanda nos anos 1540.

Ao grande interesse que tem suscitado o conteúdo filosófico de *Sobre os rios* acrescentou-se a análise de *Ode* VI como um exemplo consumado de “neoplatonismo amoroso”, sem todavia o emprego da palavra *Ideia*²³. A “viva alma, o fogo intenso” purifica “em tanta alteza o espirito / com olhos imortais / que faz que leia mais do que vê escrito”. Esta “flama que se acende”, como no “claro dia” – alusão evidente ao reino das Ideias – “lá vê do que busca o natural / a graça, viva côr, / noutra espécie melhor, que a corporal”. Neste estado de contemplação celeste, os olhos espirituais “vêm logo a graça pura, / a luz alta e severa²⁴ / que é raio da divina fermosura / que n’alma imprime e fora reverbera”. E acrescenta o poeta: “Aquele não sei quê / que espira não sei como / que, invisível saindo, a vista o vê”, o que “em Beatriz nem em Laura nunca via”. Camões concebe claramente a contemplação divina das Ideias como infinitamente superior à realidade física da *gentil donna* e da poesia, nem que fosse a de Dante ou Petrarca.

Encontramos em Camões e Holanda a mesma visão filosófica da realidade material e espiritual e a mesma concepção da criação artística como uma ascensão ao mundo supraceleste. Camões, na sua maneira de encarar a poesia, faz lembrar o florentino Cristoforo Landino no *Proemio* da *Divina Commedia*, cujas especulações tão duradouramente influenciaram Francisco de Holanda.

Todos os elementos fundamentais do neoplatonismo florentino estão repertoriados nos seus escritos respectivos²⁵. O nível terrestre é um mundo de *sombras* que Platão

²³ Para uma análise do neoplatonismo amoroso na *Ode* VI, ver o excelente artigo de Maria Helena Ribeiro da Cunha, 1965.

²⁴ “Serena” na edição de 1598.

²⁵ Para a imagística neoplatónica na poesia de Camões, ver por exemplo nas *Rimas*, pp. 9, 16, 40-44, 52, 208-209, 244, 321, 322, 326, 350, 360 e nos *Sonetos* n.ºs 65, 66, 68, 69, 99, 128, 132, 150, 155, 171, 191, 199, 210, 224, 228, 252, 265.

descreveu na alegoria da Caverna e o corpo o cárcere terreno do qual sobe a alma para atingir e contemplar em êxtase, com olhos incorporais, as Ideias de Beleza e Amor, a base de toda a criação artística. Esta ascensão é o *furor divino* de que fala Holanda (PA I, 14) e que invoca constantemente Camões: “os furores” e “as fúrias do imaginar” (*Redondilhas* 16), “arreatados do furor divino” (*Ode* X), “dai-me uma fúria grande e sonora” (*Lus.* I, 5), “dizes que o bom poeta há-de ter fúria”²⁶, “esta pena que te dou / fará voar os teus escritos [diz-lhe o Amor]” (*Redondilhas* 6), “la armosa Furia” (*Soneto* 189), “chego ao Ceu voando” (*Soneto* 9), “quem se eleva ao sublime firmamento / a estrela nele encontra, que lhe é guia” (*Soneto* 215).

A base histórica do sistema foi dada por Landino quando integrou os priscos poetas na linhagem dos *prisci theologi*. Isto não foi difícil por causa da importância de Orfeu, que Landino põe em primeiro lugar dos priscos poetas-teólogos no capítulo “Che l’origine de poeti sia anticha”, no *Proemio* da *Commedia*, explicando a sua divindade: “Di qui e nato che Orpheo et Lino in tanta reverentia furono che non chome huomini mortali, ma chome dii immortalí honorati fussino”. Atribuía-se poderes metafísicos e proféticos a Homero e Virgílio, especialmente na *Écloga* IV das *Bucólicas* que “anunciava” o nascimento de Cristo, e Landino não deixava de ligar estes dois *prisci theologi* ao “moderno” Dante Alighieri, autor de uma epopeia teológica, mistura ideal de poesia e metafísica.

Esta tradição fazia parte da cultura literária de Camões. Menciona frequentemente Orfeu, por exemplo na *Écloga* III e *Soneto* 228 e, junto a Homero, n’*Os Lusíadas* (V, 87), ou ainda o “divino saber” de Homero e Virgílio. Neste último caso, conserva no entanto uma certa prudência de ortodoxia, dizendo que não quer ser como eles, porque está “contemplando os mistérios divinos” e quer cantar “o Rei benino”, o Deus Cristo na cruz: “Tomara ser Virgílio ou ser Homero, / sòmente no saber, que foi divino, / (que ser o que eles foram não no quero)”²⁷. Também associa os dois poetas épicos com a “fonte Cabalina” de Pégaso no Monte Helicon (*Écloga* IV) e insiste que sem sabedoria da parte dos grandes Capitães portugueses, não pode haver nem Virgílio, nem Homero lusitano (*Lus.* V, 48). Começa a *Elegia* I invocando “o Poeta Simónides”, outro *priscus poeta* citado por Landino, e um pouco mais longe o *priscus theologus* Pitágoras. O poema que se aparenta mais com o proceder genealógico de Landino é o *Soneto* 148 onde Camões invoca o *priscus poeta* Museo “Filósofo e poeta conhecido, / Discípulo do músico amador [Orfeu] / Que co som teve o Inferno suspendido”, fazendo assim dos *prisci poetae theologi* Orfeu e Museo os antecedentes de “Tasso e o nosso *Boscão* que disse tudo / dos segredos que move o cego Rei [Cupido]”. Da mesma maneira que Landino liga Orfeu, Lino e Homero ao seu compatriota florentino Dante, Camões liga os semi-deuses da poesia Orfeu e Museo com o grande poeta ibérico e tradutor de Castiglione, Juan Boscán. Também não deixa de lamentar a morte do colega de Boscán, Garcilaso de la Veja, o *Nemoroso* (*Écloga* II). O tom de patriotismo peninsular – o *nosso* Boscão – faz pensar irresistivelmente, como se fosse um eco, no orgulho de Frei Heitor Pinto quando diz: “E isto, que disse, he huma imagem & retracto della, nam feito por mão do *nosso* Olanda, nem do *vosso* Michael Angelo, mas por meu baixo ingenho” (*Vida Solitária*, 11).

²⁶ Carolina Michaëlis Vasconcelos, 1982, p. 51.

²⁷ Luís de Camões, *Rimas*, 1973, Apêndice I, p. 393.

Este tipo de exercício literário, de facto relativamente banal na fértil cultura poética do Renascimento, foi adoptado com ousadia e aplicado à pintura pela primeira, e talvez única vez por Francisco de Holanda, que estabeleceu uma descendência dos *divini artifices*, dos que fabricaram deuses vivos, ao redor de Hermes Trismegisto, ligando-os a Apeles, Zêuxis, Protógenes, depois a Simone Martini e finalmente à *trindade* quinhentista Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio e *il divino* Michelangelo Buonarroti que restituiu a pintura “quasi em seu primeiro ver e prisca animosidade” (PA I, 5).

As Ideias platónicas estão sempre presentes no poeta e no pintor graças à anamnese, ou reminiscência. É o que Camões diz em *Sobre os rios* (vv. 202-205), como já vimos: “Como me lembras na ausência? / Não me lembras na memória, / senão na reminiscência”. Esta também é a explicação da verdadeira pintura que dá Miguel Ângelo nos *Diálogos* de Holanda: “Porque a boa pintura não é outra cousa senão um terlado das perfeições de Deos e uma *lembrança* do seu pintar, finalmente uma musica e uma melodia que sómente o inteileito póde sentir, a grande deficultdade. E por isto é esta pintura tão rara que a não sabe ninguem fazer nem alcançar” (PA II, 1). A missão divina do artista é patente. As Ideias no espírito do Deus cristão representam o cume de todo o sistema.

Menéndez Pelayo tinha assinalado há já mais de um século a utilização deste vocabulário neoplatónico e da palavra *Idea* na página que dedicou a Camões²⁸:

Mas esta linda e pura semidea [...]
Está no pensamento como *idea*
O vivo e puro amor de que sou feito,
Como a matéria simples, busca a forma.
(*Soneto* 10)

Já vimos a perfeita assimilação do conceito da Ideia pelo poeta em *Sobre os rios*, o *Soneto* 10 e a *Écloga* I de 1554. Do mesmo modo, fala da sua “grande ideia” (*Écloga* VII) e também se exclama: “Dizei, Senhora, da Beleza ideia, / [...] esse respeito de um Império dino, / se o alcançastes com saber divino?” (*Soneto* 155)²⁹. Como Miguel Ângelo, utiliza sinónimos para invocar as Formas³⁰ imutáveis e eternas da Essência etérea no espírito de Deus, por exemplo: “No seu santo *conceito* te formou / primeiro que a

²⁸ Marcelino Menéndez Pelayo, I, 1974, p. 544.

²⁹ Estes versos foram citados por Maria Helena Ribeiro da Cunha (1965, p. 118) como fazendo parte “dos numerosos sonetos camonianos, em que aflora um ou outro conceito filosófico, diluído no tema dos poemas, que quase sempre se detém em congeminções mais ou menos empíricas”. Ela respondia ao comentário de Virgílio Ferreira (“Teria Camões lido Platão?”, 1942) que disse que Camões utilizava “as frases feitas, a tal ponto correntes que muitas pessoas as citam num desconhecimento completo de sua origem”. É preciso que Ferreira fosse bem jovem para crer que um poeta da qualidade de Camões transcrevesse mecanicamente banalidades que nem compreendia.

³⁰ A palavra *Idea* (*eidos*) é às vezes substituída por “Forma” em certas traduções dos *Diálogos* de Platão que temos visto. É esta a noção aristotélica de *eidos*, a *forma da matéria*, que Panofsky critica como uma corrupção da teoria platónica na sua expressão mais pura, pois o próprio Platão se contradiz. Esta confusão entre *Idea* e *Forma* que persiste até nossos dias, explica como Holanda podia adaptar a Ideia platónica à teoria pictórica. Para Camões também, a Ideia é a mais das vezes Forma e não Essência transcendental sem forma.

primeira creatura” (*Soneto* 134). É à Ideia que ele se refere quando diz “pensamento no Céu” (*Redondilhas* 98) ou “engenho e arte, / dum espírito divino acompanhado dos sobre-humanos” (*Écloga* V) ou “Dos Ceos à Terra desce a mor Beleza” (*Soneto* 136). Quando fala do “Céu sublime e horrendo, o mundo puro”, alude ao Reino das Ideias, o Imutável e Eterno por cima dos seres, “o seguro e firme estado [...] não mudado da Verdade” (*Écloga* II). Não faltam passagens em Camões do tipo “uma memória nova, e nunca ouvida, / dum que trocou finita e humana vida / por divina, infinita e clara fama” (*Soneto* 37) que fazem referência mais ou menos directamente às Ideias ou à reminiscência no registo amoroso, filosófico ou metafísico³¹.

A linguagem e os conceitos usados por Holanda e Camões são os mesmos e as semelhanças são às vezes surpreendentes, sem ousarmos falar, por enquanto, de influência directa. Camões concebe a realidade como “sombra daquela Ideia / que em Deus está mais perfeita” (*Sobre os rios*, vv. 224-225), como já vimos. Mais, no *Soneto* 260, ele fala da “sombra na pintura”, verdadeira evocação da *Umbræ Picturæ*, um dos três desenhos no começo de *Da Pintura Antigua*:

Aquello que pudiera dar contento,
 En *sombra de pintura* lo bolvistes

 Veo que la figura era fingida,
 Y no aquella que en si mi alma esconde,
 Aunque en ésta se llega al natural.
 Assí escucha mi llanto, assí responde;
 Assí se condolece de mi vida,
 Como si fuera el proprio original.

Outra semelhança: Vénus apresenta-se nua em frente de Júpiter n’ *Os Lusíadas*, “as lácteas tetas lhe tremiam” e “da alva petrina flamas lhe saíam / onde o Menino as *almas* acendia” (*Lus.* II, 36). Esta *roupa* da deusa era a mesma que vestiu no julgamento de Páris, explica Camões, mas troca a expressão “na floresta do monte Ida” pela denominação enigmática “na selva Idea” (*Lus.* II, 35). Concedendo que se poderia tratar de uma gralha, de um erro do poeta ou outra coisa, acreditamos no entanto que há aqui um obscuro e deliberado trocadilho dantesco e botânico-platónico, uma imagem suprema do erotismo e do amor, sem entraves, na selva. É tentador pensar-se que Camões tivesse lido os *Diálogos de Roma* entre 1548 e 1553, especialmente o trecho onde Vénus implora a mercê de Júpiter (PA II, 2), tirado da mesma cena na *Eneida* (I, v. 227 e s.) de Virgílio, como ponto culminante do *paragone*.

Como quer que seja, não há dúvida nenhuma que a teoria da Ideias de Platão, em toda a sua extensão erótica, matemática, metafísica e artística, era partilhada por

³¹ Para passagens sinónimas ou próximas da definição neoplatónica da Ideia ou da anamnese, ver *Rimas* pp. 203 (“do pensamento que é divino”), 218 (“eu não a escrevo, d’alma trasladei”), 314, 344, 345, 380-385 (“infusas” “as leis da Graça”), 391, 395 e *Sonetos* n.ºs 18 (“Impresso tenho na alma”), 65, 66 (“Fermosura do Ceo a nós descida”), 68, 119, 135 (“Para subir o humano a ser Divino”), 150, 217 (“A todo o belo excede essa beleza. / Oh! quem tivera partes de divino”), 243 (“altos pensamentos”), 290, 293 (“a língua não alcança o que a alma sente”).

Francisco de Holanda e Luís Vaz de Camões durante os “belos anos de vida”, entre 20 e 30 anos, na corte em Lisboa, Évora, Santarém, Almeirim e outras paragens.

Vem juntar-se a tudo isto a imagem imperiosa do Templo no Empíreo. O Templo da Poesia era uma arquitectura ideal para se imortalizar. Camões pretende rivalizar com os maiores poetas de todos os tempos, Homero, Virgílio e Dante, numa epopeia onde os Deuses mandam, mas os homens, os portugueses, se tornam Deuses. Baco, inimigo implacável da armada de Vasco da Gama, diz aos Deuses marítimos no Palácio da Corte de Neptuno ao fundo do Oceano: “Temo / que do Mar e do Céu, em poucos anos, / [os portugueses] venham Deuses a ser, e nós humanos” (*Lus.* VI, 29) (fig. 6). Camões justifica de uma certa maneira a sua audácia, pois, não é verdade que Ulisses, o herói de Homero, fundou Lisboa, a grandiosa Ulissipo, e construiu um templo a Atena, deusa grega da Sabedoria: “E templo a Palas, que em memória fica? / Ulisses é o que faz a santa casa / à Deusa que lhe dá lingua facunda” (*Lus.* VIII, 4-5)? Não é verdade que Viriato e Sertório (*Lus.* I, 26), com o “seu espírito divino”, nunca foram derrotados pelos Romanos cantados por Virgílio?

Esta rivalidade com os Antigos é mais um paralelo entre o poeta e o pintor. Camões, poeta da primeira epopeia ibérica, chama a atenção a uma genealogia poética antiquíssima da qual afirma fazer parte. Holanda justifica a composição do primeiro tratado de pintura na península pela sua amizade com o “novo Apeles” Michelangelo e pelo facto de ser filho do grande iluminador António de Holanda (“stimo que lhe [ao perfeito pintor] é necessario aver em seu pae e mãe algum lume de engenho n’esta ou em outra qualquer nobre arte”, PA I, 7). Da mesma maneira que Camões canta: “Cessem do sábio Grego [Ulisses] e do Troiano [Eneias] / as navegações grandes que fizeram; / cale-se de Alexandre e de Trajano / a fama das vitórias que tiveram; / que eu canto o peito ilustre Lusitano” (*Lus.* I, 3), Holanda deixa trespassar um sentimento palpável, e merecido, de orgulho no fim do tratado: “Vossa Alteza, muito alto e poderoso rei e senhor, receba benignamente este mui pequeno serviço de meu engenho, que eu tenho por mui grande, por ser o primeiro que em Spanha, nem no reino de Portugal screvesse da pintura, *quasi* como um dos *antigos* que d’ella muito melhor screveram, segundo lemos, sendo sciencia tão nobre e tanto para ser conhecida” (PA II, 4). De facto, tendo em vista as severas críticas que faz dos seus compatriotas no fim dos Cantos V e X, Camões não considera Portugal verdadeiramente o rival da Grécia de Homero ou de Platão e da Roma imperial, tão pouco Holanda com a sua denominação de *quasi* antigo para si mesmo e de *quasi* prisco pintor para o Buonarroti.

Contudo, Holanda constrói a *Domus Picturae* para imortalizar a sua arte que sinceramente crê divina e Camões não teme reivindicar o seu lugar ao lado dos vates da Antiguidade no Templo Eterno da Poesia: “No eterno templo de Belerofonte / ponde em bronze estes versos entalhados” (*Soneto* 222). A referência ao templo em Camões pode ser banal “O culto divinal se celebrava / no templo” (*Soneto* 77), “estátuas levantando no seu templo” (*Soneto* 86) ou extremamente dramática, “Amor, coa esperança já perdida / teu soberano templo visitei” (*Soneto* 50). O preceito socrático *Cognosce teipsum*, referência implícita ao Templo da Sibila de Delfos, também se encontra em Camões quando evoca uma visita “ao Apolineo Oráculo” (*Soneto* 69). As Ninfas, cuja importância provavelmente aprendeu de André de Resende, como Holanda aprendeu a arqueologia dele, são o objecto da mais bela invocação do Templo na poesia de Camões:

“Que inda que em triste estado me contemplo,
Se neste assunto me inspirais, contente
Darei a minha lira ao vosso Templo”
(*Soneto 233*)

O emprego simultâneo da imagem do Templo e da filosofia neoplatónica nas obras respectivas de Francisco de Holanda e de Luís de Camões revela um desejo mútuo de consagrar suas artes respectivas como as mais divinas de todas as actividades humanas, associando assim o edifício santo da Sabedoria eterna com a mais nobre das filosofias ao seu dispor, aquela que liga de maneira coerente o nível terrestre de decomposição e de morte ao reino transcendental das Ideias eternas. Este paralelismo parece-nos extremamente nítido, e cremos que os dois homens conseguiram atingir estes dois alvos, imagístico e filosófico, com uma maestria consumada.

Contudo, estamos muito longe de poder determinar com o máximo rigor a penetração das ideias e imagens de cariz neoplatónico na Corte portuguesa. Mas podemos certamente afirmar que foi num ambiente não completamente hostil que Francisco de Holanda desenvolveu no tratado um conceito infinitamente enaltecido da “arte mecânica” da Pintura e desenhou o Templo dela, a *Domus Picturae*. Há no “tríptico disperso” de Holanda – o Templo, a *Umbra Picturae*, a candeia – o anseio obsessivo de *sagrar a divina* Pintura e de filiá-la com a filosofia platónica.

Evidentemente, muitos humanistas e poetas apreciavam os discursos “pedantes” e “abstractos” de Holanda, o que comprova, como vimos, o tom elogioso dos epigramas do tratado. Todavia, a maioria dos cortesãos devia pensar como o “jurista”, no capítulo 4 “As ideias de Platão...” do *Diálogo da Justiça* (1563), que protesta contra a definição pictórica ciceroniana das Ideias platónicas pelo teólogo porta-voz de Frei Heitor Pinto:

“Essas ideas de Platão... o que dellas mais entendo he nam as entender.”

Na verdade, Holanda era provavelmente um estrangeirado da “pior” espécie para muitos dos seus compatriotas. Há várias razões para pensar que ele foi o arquétipo, senão o único modelo, da personagem do “Diabo vestido à italiana”, o arquitecto vitruviano e venal, sensual e bombástico do *Auto da Ave Maria* de António Prestes³². Muitos dos seus “colegas” pintores, muitos daqueles cortesãos desinteressados pelas Ideias esotéricas que o obcecavam, deviam odiá-lo e o sentimento era mútuo. Na introdução à primeira parte da pintura no capítulo 14 sobre “Invenção ou Idea”, Holanda fala com o complexo de superioridade platónico (porque a pintura é um dom divino inato) e o queixume do “jovem génio” incompreendido e ofendido (pois ele “fala de má vontade nela”):

“Não prometo eu de maneira que ensine a pintar a quem o não sabe, o *qual eu não sei ensinar, ainda que o quisesse*, mas ao menos darei algum conhecimento

³² S. Deswarte, 1988 a.

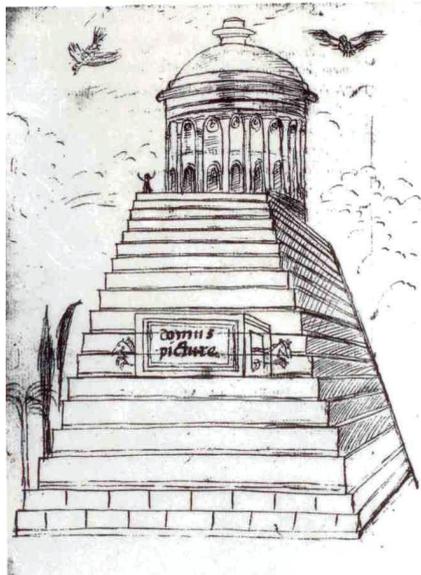
para sentir a pintura, *inda que sou tido por má condição, e fallo de má vontade nella*, e isto não de me desprezar desta arte, *que eu tenho por divina e por decida das strellas*, como cuidam alguns, mas por *quam raramente se acha quem entenda a perfeição da pintura*, nem inda daquelles que o presumem e são della officiaes.” (sublinhados nossos)

E mais uma concordância. Camões mostra a sua própria “má vontade” para com as pessoas que o rodearam durante a sua juventude e mais tarde. Precisamente na redondilha de *Sobre os rios* onde, pela única vez, aparece a palavra *Idea*, Camões também solta um insulto que poderia sair de um diálogo de Platão: “Sofistas que me ensinaram / maus caminhos por direitos!”.

Na Itália, a complementaridade entre o Templo, primeira imagem do tratado de Holanda, e a *Ideia*, expressa nos dois desenhos da *Umbræ Picturæ* e da “candeia”, encontrar-se-á só no final do século XVI em pintores teóricos como Lomazzo e Zuccaro, exactamente as duas figuras chave assinaladas por Panofsky no ensaio *Idea*. Com Holanda e também, como veremos, Giulio Camillo, constituem um capítulo especial na extensa tradição de casas e de templos alegóricos saída da Antiguidade.

Figuras

Figura 1



DOMUS PICTURÆ, no manuscrito da tradução castelhana de Manuel Denis de *Da Pintura Antigua* (1563), f. 2 v. Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Figura 2



UMBRA PICTURAE, no manuscrito da tradução castelhana de Manuel Denis de *Da Pintura Antigua*, f. 4. Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Este desenho é uma referência directa à alegoria da Caverna na *República* de Platão.

Figura 3



Auto-retrato de Francisco de Holanda em *De Aetatibus Mundi Imagines*, f. 89 r. Madrid, Biblioteca Nacional.

Figura 4



Retrato de Luís de Camões por Fernão Gomes (c. 1573-1576). Cópia do desenho no códice Lourçal executada por Luís José Pereira de Resende no segundo quartel do século XIX. Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Figura 5

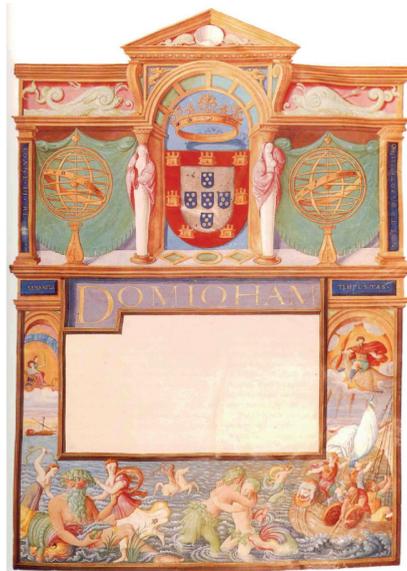


a) Fragmento de inscrição, VIRGINE QVASI AVRORA DEDECATVM, gravada por Francisco de Holanda, a qual ornamentava a Capela de Nossa Senhora dos Enfermos no seu “monte” perto de Sintra, em Camarões (Almargem do Bispo).



b) Capela de Nossa Senhora dos Enfermos (Almargem do Bispo).

Figura 6



António Fernandes, Iluminura do frontispício do Livro dos *Reis 2* da *Leitura Nova 39*, cerca de 1552. Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Este frontispício, um dos últimos da *Leitura Nova* (1504-1552), está inteiramente consagrado à evocação da dominação portuguesa dos mares sob a protecção dos deuses. A imagem alegórica mostra a vida marítima como o teatro da vontade dos Deuses num ambiente épico e mitológico que Camões descrevera n' *Os Lusíadas* (1572). Júpiter manda a tempestade por cima dos infieis e Vénus assegura a calma em volta da caravela portuguesa.