

NOVA ÁGUIA

Revista de Cultura para o Século XXI

Nº 22 – 2º SEMESTRE 2018

ENSAIO & POESIA | TEMAS & AUTORES

**CIDADANIA
LUSÓFONA**

V Congresso

DALILA

100 anos

**FRANCISCO
DE HOLANDA**

5 séculos

**ANTÓNIO TELMO
AGOSTINHO DA SILVA**

inéditos



Zéfiro


*Amia
Jatras*

ÍNDICE

EDITORIAL	5
-----------------	---

CIDADANIA LUSÓFONA: V CONGRESSO

Intervenções de Adriano Moreira (p. 8), Braima Cassamá (p. 10), Delmar Maia Gonçalves (p. 11), Elter Manuel Carlos (p. 12), Isabel Potier (p. 15), Ivónia Nahak Borges (p. 16), Luísa Timóteo (p. 18), Maria Dovigo (p. 18), Mariene Hildebrando e Paulo Manuel Sendim Aires Pereira (p. 21), Valentino Viegas (p. 23), Zeferino Boal (p. 26) e Carlos Mariano Manuel (p. 27).

DALILA PEREIRA DA COSTA, 100 ANOS DEPOIS

DALILA PEREIRA DA COSTA: NOTA BIO-BIBLIOGRÁFICA Rui Lopo	32
<i>IN VOCAÇÃO</i> Alexandre Teixeira Mendes	35
DALILA PEREIRA DA COSTA E A MITOLOGIA PORTUGUESA António Braz Teixeira	36
DALILA PEREIRA DA COSTA E A NATUREZA MATRIARCAL DE PORTUGAL Artur Manso	42
A COROGRAFIA SAGRADA NA OBRA DE DALILA PEREIRA DA COSTA Joaquim Domingues	51
<i>ENCONTRO NA NOITE:</i>	
ACERCA DO ONIRISMO MÍSTICO DE DALILA PEREIRA DA COSTA José Rui Teixeira	56
COM DALILA NO REEGA...GAÇO DE ATAEE...GINA Maria José Leal	61
<i>DA SUBLIMAÇÃO DA MULHER</i> NO PENSAMENTO DE DALILA PEREIRA DA COSTA Maria Luísa de Castro Soares	67
DALILA: O PANO DE FUNDO OU UMA PREMISSE INTERPRETATIVA ESSENCIAL Pedro Sinde	74
LEMBRANÇA DE UMA TESE DE DALILA Pinharanda Gomes	76

FRANCISCO DE HOLANDA, 5 SÉCULOS DEPOIS

O SENTIDO METAFÍSICO DA CRIAÇÃO EM FRANCISCO DE HOLANDA: ARTE E SER Américo Pereira... 80	80
FRANCISCO DE HOLANDA, OU DE COMO DESENHAR OS NOVOS MUNDOS POR ACHAR António Moreira Teixeira	83
FRANCISCO DE HOLANDA, O VARÃO ILUSTRE, CENSURADO E ESQUECIDO Delmar Domingos de Carvalho	93
FRANCISCO DE HOLANDA: DA IMITAÇÃO À IDEIA Idalina Maia Sidoncha	94
FRANCISCO DE HOLANDA E O DIÁLOGO LUSO-ITALIANO NO CONTEXTO DO RENASCIMENTO EUROPEU DO SÉC. XVI José Almeida	101
FRANCISCO DE HOLANDA E O FUROR DIVINO José Eliézer Mikosz	106
A VISÃO DE LIMA DE FREITAS SOBRE O OLHAR DE FRANCISCO DE HOLANDA Lígia Rocha	113
A TEORIA ESTÉTICO-METAFÍSICA DA PINTURA DE FRANCISCO DE HOLANDA Manuel Cândido Pimentel	121
A CIDADE DA ALMA EM FRANCISCO DE HOLANDA Manuel Curado	126
FRANCISCO DE HOLANDA E A ARTE Maria de Lourdes Sirgado Ganho	134
OS MEDALHÕES NA OBRA DE FRANCISCO DE HOLANDA Maria Teresa Amado	137
APONTAMENTO SOBRE FRANCISCO DA HOLANDA Mário Vítor Bastos	143
FRANCISCO DE HOLANDA: A CIRCULAÇÃO DO SABER EM ARQUITETURA NO SÉCULO XVI Paulo de Assunção	153
A NOÇÃO DE ARTE COMO PARTICIPAÇÃO DA CRIAÇÃO DIVINA, NO MISTICISMO MANEIRISTA DE FRANCISCO DE HOLANDA Samuel Dimas	165
A TEORIA DO PINTOR NA OBRA DE FRANCISCO DE HOLANDA Teresa Lousa	170

OUTRAS EVO(O)CAÇÕES

AGOSTINHO DA SILVA Pedro Martins.....	176
ALBANO MARTINS António Fournier e António José Borges.....	181
ANTÓNIO BRAZ TEIXEIRA Samuel Dimas.....	184
ANTÓNIO CABRAL Manuela Morais.....	195
ANTÓNIO QUADROS José Lança-Coelho.....	196
CASAIS MONTEIRO António Braz Teixeira.....	197
DORA FERREIRA DA SILVA Constança Marcondes César.....	200
FERREIRA DEUSDADO Artur Manso.....	202
MANOEL TAVARES RODRIGUES-LEAL Luís de Barreiros Tavares.....	212
MANUEL ANTUNES Nuno Sotto Mayor Ferrão.....	216
MÁRCIA DIAS Zeferino Boal.....	218

OUTROS VOOS

EXPRESSÃO E SENTIDO DA SAUDADE NA POESIA ANGOLANA E MOÇAMBICANA DA GERAÇÃO DE 1985 António Braz Teixeira.....	220
BREVE REFLEXÃO SOBRE O ENSINO DA FILOSOFIA EM CABO VERDE Elter Manuel Carlos.....	224
PARA UMA DECLARAÇÃO DOS DIREITOS HUMANOS DA MÃE José Eduardo Franco.....	231
A FISSURA NA MURALHA OU O “PRINCÍPIO DA AUTODETERMINAÇÃO” Pedro Sinde.....	233
DOZE DEAMBULAÇÕES PRÓ-LUSÓFONAS Renato Epifânio.....	235
AUTOBIOGRAFIA 5 Samuel Dimas.....	248

EXTRAVOO

VIDA CONVERSÁVEL – SEGUNDA PARTE (CONTINUAÇÃO) Agostinho da Silva.....	262
DIÁLOGOS DO MÊS DE OUTUBRO (EXCERTO) António Telmo.....	264

BIBLIÁGUIO

A VIA LUSÓFONA III Miguel Real.....	270
AMADEO DE SOUZA-CARDOSO: A FORÇA DA PINTURA & A “RENASCENÇA PORTUGUESA”: PENSAMENTO, MEMÓRIA E CRIAÇÃO Renato Epifânio.....	272
NO REGAÇO DE ATAEGINA José Almeida.....	274
MESTRES DA LÍNGUA PORTUGUESA Jorge Chichorro Rodrigues.....	275

POEMÁGUIO

RENASCER A SUL Maria Luísa Francisco.....	30
EXPRESSAR UM ISMO; PROVA DEVIDA António José Borges.....	31
ABORRECIMENTO Arthur Grupillo.....	174/5
DOM SEBASTIÃO, O QUE NÃO DESCANSA; IBN QASI, TODA A VIDA NA MORTE Jesus Carlos.....	215
FAZEMOS METÁFORAS; PEREGRINAÇÃO Samuel Dimas.....	261
ROSTO; RESIDUAL; ARRAIS; CUNEIFORME; ANJO Luísa Borges.....	268/9
CRONOS & KAIROS; PRINCIPIUM SAPIENTIAE Paulo Ferreira da Cunha.....	279

MEMORIÁGUIO.....

280

MAPIÁGUIO.....

281

ASSINATURAS.....

281

COLEÇÃO NOVA ÁGUIA.....

284

A CIDADE DA ALMA EM FRANCISCO DE HOLANDA

Manuel Curado

I. ENXERTAR ÁRVORES E PINTAR QUADROS

Estando em 1571 a viver no monte como lavrador, Francisco de Holanda parece retirar-se do mundo ao modo dos antigos patrícios romanos. Escrevia ele no seu *Da Ciência do Desenho*, num misto de amargura e de sabedoria, que estava “tão desenganado que nenhuma cousa do mundo me poderá já tirar deste monte em que vivo, em que mais estimo enxertar uma árvore e vê-la crescer que quantas valias nem riquezas há em Oriente” (Vasconcelos, 1879, II, p. 5). Nestas palavras, em que se poderia ler o sentido de muitas vidas portuguesas, mormente a de um Herculano em Vale de Lobos, há uma lição curiosa. É esta: Holanda olha para a sua vida de um modo semelhante ao modo como olhou para a arte. Enxertar uma árvore não se confunde com pintar um quadro; irmana as duas tarefas, contudo, a convicção de que é a vontade de alguém que dirige os eventos. Neste sentido, o ir viver para o monte é também uma obra de arte, assim como esta é um mero conjunto de ações iniciadas por uma vontade. Holanda notabilizou-se por desenvolver uma teoria da criação artística. Não sendo um filósofo, sentiu-se motivado a tentar compreender como surge uma obra, um dos problemas intelectuais mais complexos que se conhece porque tem a ver com a génese da criatividade humana. É tendo em atenção este problema que se pode afirmar que há toda uma teoria implícita no que afirma sobre a decisão patrícia de se retirar da vida pública. Essa “teoria”, como poderia ser descrita com generosidade, é comum ao que defendeu a respeito da criação da obra de arte. Não é evidente, contudo, que essa “teoria” seja verdadeira. Veja-se o que fundamenta esta suspeita. Parece não haver relação entre enxertar e pintar. Contudo, numa obra técnica como é o tratado

Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa, em que Holanda lista uma importante série de melhoramentos que a capital do país necessitava com urgência (fortes, muralhas, chafarizes, pontes, calçadas públicas, cruzeiros e marcos miliários, entre outros), o trabalho sobre a alma humana é aproximado aos trabalhos de natureza mais material. A surpresa é tanto maior quanto faz depender estes últimos do que se fizer a respeito da primeira: “Tem tanto cada um de nós que fazer em a fortaleza e reparo de sua alma e no reino da espiritual cidade dela, que bem podera eu dissimular por agora de tratar da fortificação e reparo do reino e cidade material de Lisboa” (Vasconcelos, 1879, I, p. 1; Segurado, 1970, p. 71). Como afirma no capítulo II desse livro, “Da cidade da alma primeiro, e de sua fortaleza”, o cuidado da alma deve orientar tudo o que se fizer a respeito das cidades concretas onde vivem as pessoas. E é precisamente aqui que se encontra um dos contributos intelectuais de Holanda que tem permanecido um pouco à sombra da sua obra pioneira como teorizador da pintura, como cronista da vida de artistas famosos e até como grande desenhador por direito próprio. O que tem permanecido à sombra é a sua concepção de alma; dir-se-ia hoje, a sua psicologia filosófica, mas dir-se-ia com impropriedade porque, havendo de facto uma psicologia filosófica, há sobretudo uma cosmologia metafísica que coloca a realidade anímica não apenas no centro da vida do indivíduo, mas na fronteira comum entre a interioridade das pessoas e o Criador.

As palavras iniciais da dedicatória a D. Sebastião podem parecer um mero aceno a uma tradição ética e religiosa. Contudo, a anatomia da mente humana a que se dedica Holanda e as decisões

teóricas que toma a respeito do que acontece no santo dos santos onde surge a criatividade artística, verdadeira maternidade de tudo o que sucede na vida humana, fazem com que o seu pensamento sobre a cidade da alma seja especialmente importante. Tentando compreender o que acontece no processo criativo dos artistas, afirma-se no *Da Pintura Antiga* que, sendo a invenção “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” (1984, p. 42). É nesta terra da imaginação que Holanda esmiúça o processo de vinda ao mundo do que não existia anteriormente, do que é novo. Precisamente, como é que isso acontece? A análise feita pelo pintor português irá propor uma resposta voluntarista a esta questão. Veja-se como.

II. O QUE CHEGA À IMAGINAÇÃO

O início do processo criativo reside numa manifestação da vontade. É isto que Holanda afirma sem ambiguidade: “Quando o vigilante e excelentíssimo pintor quer dar algum princípio e alguma empresa grande, primeiramente na sua imaginação fará uma ideia e há-de conceber na vontade que invenção tenha a tal obra” (1984, p. 42). Sublinhe-se como este texto permite duas leituras. Em primeiro lugar, Holanda parece estar a afirmar que surgiu qualquer coisa na imaginação e que, *depois* disso, a vontade dá estrutura ao que surgiu. Em segundo lugar, todo o texto parece um teatro da vontade: é ela que começa por fazer uma ideia e continua a dar-lhe forma. A escolha entre estas duas leituras é facilitada porque a sequência do processo criativo que se segue a este primeiro momento é também totalmente dominada pela notação voluntarista. Depois do trabalho da vontade que deseja alguma coisa, “assentará e determinará na sua fantasia com grande cuidado e advertência a fermosura, o modo, o estado e descuido ou pronteza que quer que tenha aquela figura ou história que determina fazer” (1984, p. 42). No cadinho da imaginação, a vontade estrutura a ideia. Este trabalho de concepção é a parte mais relevante do processo criativo, e o que se lhe segue limita-se a exteriorizar, pelo trabalho da mão, o que já se alcançou no recato da imaginação. O artista,

nesse momento, pode “já estar contente e quase descansado, pois tem assegurado aquilo que desejava e tinha por incerto, e o tem como um alvo a que endereçar sempre a mão, guardado no mais secreto e encerrado lugar que temos” (1984, p. 43). Deste ponto de vista, a segunda leitura torna-se dominante: como se vê que boa parte do processo criativo gira em torno da vontade, assume-se que no seu primeiríssimo momento também foi uma vontade que se manifestou. A primeira leitura desaparece completamente do horizonte do intérprete, tal como desapareceu do horizonte do autor.

Como grande teórico da criação artística, Holanda está fascinado com o que acontece no lugar secreto e encerrado em que tudo começa. Ele – ou até qualquer pessoa que pense a fonte da criatividade – é levado a fulanizar esse processo. O surgimento do novo assinala o desejo efêmero ou a vontade determinada; não se repara que a fulanização subjectiva do processo é sempre o *segundo* momento, um momento que acontece *depois* de uma imagem, conceito, ideia, decisão ou emoção terem chegado ao espírito e si mesmo. Chega à pessoa qualquer coisa, de que ela precipitadamente se apropria. É o que todas as pessoas fazem no seu quotidiano, aliás. Quando se está num cruzamento a decidir para onde se deve ir, a certa altura chega a decisão à pessoa, e ela encaminha os seus passos segundo o que lhe aconteceu interiormente, como se a decisão tivesse vindo de fora e tivesse entrado no seu espírito. A vida humana é um oceano de momentos em que as pessoas são visitadas por conteúdos que lhes chegam à consciência. Ninguém se casa, ou vai às compras, ou decide escrever um livro, ou pintar isto ou aquilo sem que alguma coisa aconteça no fluxo das suas consciências.

A finura da análise que Holanda faz a este momento do processo criativo é notável. Como se trata de um momento especialmente subtil, a tocar o evanescente, os leitores das suas obras fixam sobretudo a rica teorização de tudo o que se segue a esse momento, do processo artístico às referências à história da arte e às recomendações a governantes. Holanda apropria-se de algo que surge na imaginação. Interpreta esse surgimento como uma manifestação da vontade, fulaniza-o ao modo de um sujeito que quer fazer alguma

coisa. Neste sentido, Holanda contribuiu para uma doutrina ocidental da criatividade. Esta passa a ser entendida como fruto de um trabalho da vontade.

Ora, o próprio Holanda, com as leituras manifestas que fez em Itália do *Corpus Hermeticum*, do mítico Hermes Trismegisto, e de autores do Platonismo Médio, como Alcino, do século II d.C., que aliás cita ostensivamente (1930, p. 100; 1984, p. 44; cf. Alcino, 1993, IX.1-2, p. 16), está claramente dividido a este respeito. Que não haja dúvida nenhuma que ele atribui cores voluntaristas ao processo da criatividade. Contudo, se o segundo episódio da criatividade já tem as cores de um sujeito que deseja e quer alguma coisa, as observações que faz sobre o primeiríssimo momento da criatividade são muito inquietantes. Repare-se na descrição da urgência que o artista sente em fixar rapidamente o que lhe veio ao espírito, temendo que, na rapidez das ideias, lhe fuja aquela intuição que longamente procurou: “Como neste ponto ele se tiver, porá velocíssima execução à sua ideia e conceito, antes que com alguma perturbação se lhe perca e diminua; e se pudesse pôr-se com o estilo na mão e fazê-la com os olhos tapados, melhor seria, por não perder aquele divino furor e imagem que na fantasia leva” (1984, p. 43). Ora, é aqui precisamente que está o nó do problema. Holanda teatraliza maravilhosamente a cena do processo criativo. As pessoas estão de olhos tapados à espera de alguma coisa boa, à espera do que as determinará: uma decisão, um amor, uma ideia, uma imagem, uma inspiração. Esperam algo, e vem-lhes muitas vezes algo. Os mais industriais e pacientes não querem, contudo, somente algo; esperam que lhes venha a ideia virtuosa, a forma inigualável ou o conceito excelente; melhor ainda, querem o absolutamente novo. Tentando o gesto impossível de precisar o que não depende da pessoa, e nisto o grande artista é igual a qualquer outra pessoa, Holanda fala de um “divino furor”, fala de uma “imagem que na fantasia” surge (1984, p. 43). A questão é filosoficamente importante. A capacidade de pintar não se aprende, mas nasce com alguns homens, como se fosse seu destino; estas pessoas lançam às outras um raio da luz que, a seu tempo, lhes foi dada por graça do céu (1984, p. 30).

Da mesma forma, ninguém se dá a si mesmo o “divino furor”; as pessoas podem dedicar uma vida inteira à procura do “divino furor”, mas ele não lhes acontecer *a elas*. Não tiveram boa sorte. Isso não lhes aconteceu. Os grandes escritores e os grandes artistas passam tormentos inenarráveis à espera dessa tal imagem luminosa que na fantasia lhes poderá surgir, sem nenhuma certeza, como é evidente, porque não há uma correspondência directa entre o trabalho do desejo ou da vontade e o resultado. A boa imagem poderá surgir na fantasia da pessoa errada, sem que ela esteja preparada para a escutar, fixar e promover. Não tem sentido dizer que os artistas e outros criadores humanos constroem partes do furor divino ou partes da imagem, para depois, em bloco, serem visitados pelo próprio furor ou pela própria imagem. Seria absurdo que se dessem a si próprios o furor e a imagem antes de lhes acontecer o furor e a imagem. Tem sentido, diferentemente, como Holanda descreve com um cuidado fenomenológico assinalável, tentar fixar com urgência o que rapidamente se desvanecerá. A boa ideia surge em bloco na terra estranha da fantasia, não na terra do desejo, nem na terra da vontade, e muito menos na terra da razão.

III. O TEATRO DA CRIATIVIDADE

As leituras neoplatónicas e herméticas de Holanda inspiram-no a reflectir muitas vezes sobre a chegada em bloco da boa ideia ao espírito. Se existisse um algoritmo racional para a criatividade humana, e se ele fosse conhecido, tudo seria muito diferente. Feliz ou infelizmente, não se conhece esse algoritmo (tendo o cuidado de não confundir o que se conhece com o que existe, tudo indica que ele parece não poder existir de todo). Há uma outra lógica a actuar na vida humana geral e, mais em particular, nos pequenos pedaços dela que a ritmam ao longo do tempo: os momentos de decisão ou de inovação. Holanda tem a ousadia de irmanar o que surge na vida das pessoas a um material onírico. Como o que está em causa não é apenas o momento da grande criação artística, mas a vida banal de qualquer pessoa, poder-se-ia dizer que Holanda tem a este respeito a convicção de que a vida humana é fundamentalmente onírica. Veja-se o que

ele encontra a boiar no rio dos eventos que é a consciência do artista: “A ideia na pintura é uma imagem que há-de ver o entendimento do pintor com olhos interiores em grandíssimo silêncio e segredo, a qual há-de imaginar e escolher a mais rara e excelente que sua imaginação e prudência puder alcançar, como um exemplo sonhado, ou visto em o céu ou em outra parte” (1984, p. 43). Sublinhe-se a dinâmica principal desta teatralização da criatividade. Por um lado, há actos subjectivos, há uma fulanização do processo. O pintor é, a este respeito, um embaixador de todos os seres humanos; ele esforça-se por fazer silêncio, por ver bem as imagens que lhe surgem aos olhos interiores; tenta ser o escriba competente que regista o que acontece no solo interior. Por outro lado, há o que lhe surge, uma imagem fugaz como um sonho, que, não podendo ser deste mundo, Holanda, à falta de melhor explicação, pressente que ela deriva de um mundo onírico vasto. A imagem não é deste mundo porque é precisamente dela que o artista ou o decisor ou o homem banal estão à espera, e estão todos eles à espera de algo que os determine. Holanda repara que há aqui qualquer coisa que merece ser explicada. Contudo, perante a enormidade da mera possibilidade de que a criatividade, a decisão e a determinação venham “de fora”, recua para uma posição de conforto intelectual. Holanda interpreta a chegada da ideia à consciência como se se tratasse de uma acção voluntária que depende do sujeito. Proceda desse modo num crescendo de apropriação. As consequências da ideia e a sua expressão no mundo revelam essa apropriação, pois que a pessoa que foi visitada pela ideia quer “depois arremedar e mostrar fora com a obra de suas mãos propriamente como o concebeu e viu [*sc.* ao exemplo sonhado] dentro em seu entendimento” (1984, p. 43).

Se as diligências para fixar o conceito ou materializar a forma da imagem que surge ainda se compreendem como uma apropriação justificada por parte do sujeito, o que é espantoso é a doutrina que Holanda veicula de que a vontade humana pode ascender até a um âmbito que é, em última análise, de natureza divina. Este é o cúmulo da leitura voluntarista do processo criativo que Holanda transmitiu à posteridade. Afirmar ele que “a ideia é a mais altíssima coisa na

pintura, que se pode imaginar dos entendimentos; porque, como é obra do entendimento e do espírito, convém-lhe que seja muito conforme a si mesma; e como isto tiver, ir-se-á alevantando cada vez mais e fazendo-se espírito ir-se-á mesclar com a fonte e exemplar das primeiras ideias, que é Deus” (1984, p. 44). Simplificando o que este texto afirma, tem-se o seguinte: o entendimento ou o espírito criam a ideia voluntariamente; a ideia, como é a fonte de toda a acção humana, nela incluindo a pintura, é o assunto mais alto da vida humana; de acordo com este estatuto nobre, tenderá a sublimar-se cada vez mais, confundindo-se a certa altura com uma realidade que já não é humana, Deus. Se se fizer a analogia desta sequência com um prédio de muitos andares, o que permite ascender de um andar para o seguinte é o elevador da vontade. No rés-do-chão do edifício está o equívoco inicial: como não se percebe de onde surgiu a ideia, esta é interpretada apressadamente como sendo o resultado de uma obra do entendimento e do espírito; ora, todas as obras, como se vê em fases posteriores do processo criativo, são uma actividade da vontade; vai daí que aquilo que acontece *depois* apropria-se retrospectivamente daquilo que aconteceu no primeiro momento. No topo do edifício, há um outro equívoco: como se chegou à sublimação através do esforço da vontade, e esta poderia ser ilimitada (Holanda não afirma em parte nenhuma que a vontade tem limites), o modo que o teorizador encontra para colocar um limite ao império da vontade é o de a irmanar a uma realidade supra-humana.

Vários equívocos estruturam, pois, esta apropriação pela vontade do processo criativo. O momento de expressão material da ideia exige a competência técnica do artista, tal como exige o domínio da escrita por parte do escritor, e tal como exige o domínio das armas e do comando de soldados por parte do general. Como esta parte do processo parece totalmente fulanizada, porque há um agente que faz efectivamente as coisas (prepara a tela, mistura as cores, posiciona o bloco de mármore, afia a pena e prepara a tinta, etc.), não se repara que cada um dos seus momentos também é um encontro com a ideia. É necessário amplificar cada um desses momentos com uma lupa fenomenológica; caso

contrário, como a sequência é muito rápida, parecerá que apenas a vontade esteve presente. O artista teve uma visão interior que deseja colocar na tela; contudo, também terá visões interiores do modo de preparação da tela ou da tábua, da escolha da luz que deve acompanhar o trabalho, e de centenas de outras pequenas decisões. Por suposição absurda, um criador poderá ter uma boa ideia, mas não lhe vir de seguida as ideias para a escolha dos materiais, ou a vontade de fazer objectos. Como Holanda interpreta esta segunda parte do processo criativo como o campo de intervenção de uma vontade soberana, por contágio faz com que esta vontade suba a montante do processo. A chegada da imagem ou da ideia ou da decisão parece o resultado feliz da volição privilegiada de um criador; é isso que ele quer dizer ao afirmar, e repita-se, que “a ideia (...) é obra do entendimento e do espírito”. Ora, a ideia *não* é obra do entendimento e do espírito; mas, diferentemente, acontece *no* entendimento e *no* espírito. Não há nesta zona do psiquismo humano um processo oficial semelhante ao que acontece no estúdio de um artista ou na oficina de um artesão. Se, nestes sítios, o verbo que domina é “fazer”, naquela zona os verbos aceitáveis são “esperar” e “não fazer”. Estes equívocos têm certamente várias justificações: umas ligadas à história intelectual do assunto (ver abaixo); outras ligadas à sua biografia. Holanda, como artista, estava habituado a ver que as obras surgem *depois* de um conjunto esforçado de diligências. Este modelo artesanal da produção de objectos influenciou a sua noção de obra do entendimento e do espírito. As práticas exteriores contagiaram a prática interior. Todavia, se as primeiras conseguem produzir algo que ateste o valor das diligências, na segunda, por muito que se faça, não se pode garantir a vinda do raio de luz, a vinda do furor divino ou a vinda da graça.

IV. MODELOS FILOSÓFICOS DA CRIATIVIDADE

Do ponto de vista da história intelectual do Ocidente, há em tudo isto um detalhe que é muito relevante. As leituras neoplatónicas de Holanda foram suficientes para ele reparar que o advento das imagens é um assunto misterioso

que merece ser pensado. Contudo, o Neoplatonismo é empurrado para fora da interpretação por influência de Platão, mas também do Platonismo Médio. Esta escola filosófica juntou o que no *Timeu* platónico estava separado. Em vez de o Demiurgo dar forma à matéria através da visão dos modelos eidéticos, surge a noção de que Deus teria um segundo intelecto onde estariam as primeiras ideias que são o modelo da Criação, ideias que, por sua vez, são a origem de todas as ideias humanas. A doutrina do segundo intelecto foi muito importante na construção intelectual do Cristianismo porque o Deus cristão não poderia nunca assumir o papel menor de um demiurgo platónico que, mirando o plano eidético, impõe forma a uma matéria desprovida de forma. O plano eidético moveu-se, por conseguinte, para o âmbito do próprio Criador, como se fosse o seu segundo intelecto. Esta doutrina garante a ortodoxia possível: Deus não imita uma realidade que esteja fora de si e que seja co-eterna com Ele (cf. Armstrong e Markus, 1970, pp. 18-19).

Aplicada ao processo criativo dos artistas, esta doutrina auxilia a mensurar a distância que vai da ideia à materialização da ideia. É este acto que justifica o elogio das obras e o reconhecimento do mérito do artista a produzi-las. Esta avaliação do mérito é recorrente no pensamento de Holanda: “quando ele [*sc.* o pintor] tiver igualado a bondade de sua fantasia e imaginação com as suas mãos, então lhe devem de pôr uma capela de loureiro na cabeça em sinal de vencimento e glória” (1984, p. 43). O problema é que a distância que vai da obra à ideia é também a que vai da ideia humana ao protótipo da ideia que está no segundo intelecto de Deus, porque, como é evidente, se Holanda entende a ideia como obra do entendimento, é, ela própria já fruto da vontade e da diligência humanas. A avaliação do mérito não deve acontecer apenas entre a obra artística e a ideia humana, mas entre a obra e a única ideia que importa, a divina. O paradoxo do pensamento de Holanda sobre a criatividade expressa-se de modo simples. Por um lado, se a leitura voluntarista do processo criativo for levada ao extremo, todas as ideias parecerão obra humana, e como todas as ideias derivam de uma ideia divina, segue-se que mesmo

esta parecerá estar perigosamente próxima das diligências humanas. Por outro lado, se se aceitar que a ideia chega ao artista no segredo da sua fantasia e entendimento, mas que não depende fundamentalmente dele (recordem-se as palavras sobre o furor divino ou sobre o exemplo sonhado), tudo na arte parecerá vir de fora e, como a arte acontece no vasto tecido da vida humana, segue-se que, por maioria de razão, tudo na vida humana parecerá também vir de fora.

A respeito da primeira dificuldade, e dentro da ortodoxia da época, não se coloca de todo a questão de desrespeitar Deus com a ilusão de que seres especialmente dotados, como os artistas, poderão chegar ao protótipo perfeito de todas as ideias. Holanda tem perfeita consciência da desmesura que aparta o mais perfeito dos criadores humanos em relação ao Criador divino: “Ali toda a ideia altíssima ficará pequena, ali todo o grande entendimento ficará vencido; ali toda a mão mestriosa [sc. hábil, cheia de perícia] tremerá e não saberá mover-se quando quer que houver de mostrar com arte e pintura a imensidade incircunscrita do imortal Deus” (1984, pp. 65-66). A respeito da segunda dificuldade, o entendimento do papel do ser humano nas decisões que toma entraria em colapso. Se as grandes ideias dos artistas surgem como visitas exteriores aos seus espíritos, as modestas decisões das pessoas comuns também as visitariam nos momentos de escolha. A interpretação ocidental da vida humana perderia os seus referenciais filosóficos mais sólidos: responsabilidade pelas decisões, liberdade nas acções, mérito na avaliação dos resultados, etc. Nenhum destes caminhos pode ser facilmente percorrido.

Estas linhas de pensamento em rota de colisão originam outras dificuldades. Entre as artes há como que uma hierarquia, e, no topo dessa hierarquia, está a pintura. A questão reside na noção de Holanda de que a própria pintura é sublimada pelo desenho, que é como a sua essência: “quem quiser saber em que consiste toda a ciência e força desta arte que celebro, saiba que ela consiste toda no desenho, ou debuxo” (1984, p. 44). A dúvida está instalada. Como se pode afirmar que toda a força da pintura está no desenho, se este já acontece *depois* da imaginação e do encontro com a ideia? Mais uma vez, percebe-se o paradoxo em

que se enreda Holanda. Uma hierarquia de ciências que tem no seu cume o desenho e a pintura aponta para uma linha platónica que, no seu extremo mais alto, permitiria a contemplação da ideia de Bem. Dizendo de outro modo, a noção de desenho ou de pintura em Holanda aproximar-se-ia da noção de uma Ciência Perfeita, tão perfeita que se ultrapassa a si mesma no esforço de contemplar a fonte de todo o ser, a ideia de Bem. Onde estão a pintura e, sobretudo, o desenho poderia estar a dialéctica platónica ou o jogo das contas de vidro de Hermann Hesse. A Ciência do Desenho é uma das mais interessantes expressões da aspiração profunda e antiga a uma Ciência Perfeita que o pensamento português produziu. Porém, se tudo depende do que acontece no santo dos santos da chegada ao espírito de uma imagem ou decisão ou conteúdo ou intuição criadora, ou qualquer outra coisa, a hierarquia das ciências é irrelevante. Vem ao espírito o que acontece às pessoas (artistas, generais, donas de casa...), e que elas nunca podem propiciar ou forçar suficientemente.

Para sair deste paradoxo, num texto de velhice como o *Da Ciência do Desenho*, Holanda procurará uma solução híbrida. O desenho não é uma ciência humana no topo de uma hierarquia de conhecimentos nem um resultado posterior a uma chegada da ideia divina ao entendimento humano; diferentemente, é já um sinal da presença efectiva de Deus no entendimento humano. Isto é, não são os conteúdos, quaisquer que sejam (pictóricos, conceptuais, emotivos, religiosos, ligados a decisões individuais, etc.), que são relevantes, porque o continente em que acontecem já é, ele próprio, uma fronteira comum ao divino e aos seres humanos: essa fronteira é a ciência do desenho. Actualizando os termos desta equação, dir-se-ia que a racionalidade que o desenho manifesta já faz parte de uma ordem geral do mundo que não é de feitura humana. A pergunta famosa de Wigner, o laureado Nobel em Física de 1963, sobre a espantosa capacidade de a matemática expressar o mundo físico, é uma expressão tardia desta linha de pensamento (1979, pp. 222-237). Um conjunto de conhecimentos humanos — a matemática — parece ter a capacidade misteriosa de expressar o vasto mundo que não é humano.

Na sua época, Holanda olha para a ciência do desenho deste ponto de vista: como é possível o desenho representar com tanta fidelidade a ordem do mundo? A resposta que dá a esta interrogação fecunda é a de que a ordem divina estruturou a própria racionalidade humana.

Nas suas próprias palavras, diz ele que “escrevo daquela ciência (...) naturalmente dada por o sumo mestre Deus gratuita no entendimento, procedida de sua eterna ciência a qual se chama Desenho, e não debuxo nem pintura; o qual desenho assi natural no entendimento por Deus (...) é uma cousa tão grande e um dote tão divino, que o mesmo Deus obra nele naturalmente, obra ele em todas as obras, manuais ou intelectuais que podem ser feitas ou imaginadas” (Vasconcelos, 1879, II, p. 6).

Como se vê facilmente, esta solução híbrida dissolve toda a criatividade humana na fonte de tudo: o próprio Deus. Como os conteúdos artísticos derivam de um continente que é o desenho, e este, por sua vez, deriva da ciência incriada de Deus, não é possível reclamar autoria humana para qualquer obra. Tudo de bom tem uma origem não humana. Nas palavras da época, está em causa a glória que deve ser dada aos criadores e, sobretudo, ao Criador por excelência: “E assi como este desenho criado no entendimento ou imaginativa é nascido na eterna ciência, incriada na nossa, assi a nossa ideia criada dá a origem e invenção a todas as outras obras, artes e ofícios que usam os mortais. (...) De que resulta toda a glória deste negócio (...) ao dador e inventor de todos os entendimentos, que é Deus” (Vasconcelos, 1879, II, p. 6).

Compreende-se os constrangimentos intelectuais de Francisco de Holanda frente ao problema momentoso da origem da criatividade humana. As suas leituras platónicas, neoplatónicas e do Platonismo Médio (nomeadamente de Alcino, autor do *Didaskalikos ton Platonos dogmaton*, confundido durante muitos séculos com Albino) chocam com o respeito incondicional que deve ao pensamento oficial da ortodoxia católica, não fosse ele um protegido de D. João III, o introdutor da Inquisição em Portugal. A tese da fronteira comum ou do hibridismo, como se poderia designar, está cheia de problemas. Não se trata de inveja dos criadores menores em relação

ao maior dos criadores. Repare-se em alguns problemas específicos que, independentemente dos constrangimentos epocais, se enfrentariam se hoje fosse defendida. Parece necessário acrescentar, por exemplo, à doutrina do segundo intelecto de Deus o remendo de uma hipotética doutrina de um terceiro intelecto de Deus, repartido por entre os entendimentos dos seres racionais. Além disso, como a ênfase é colocada mais na natureza do continente do que do conteúdo, há ainda o problema de os seres humanos fazerem malfeitorias com os seus continentes. Se a grande arte se deve de facto a Deus, porque as boas ideias surgem num entendimento que, ele próprio, é obra de Deus, segue-se que os conteúdos menos acertados também derivam desses continentes criados no espírito humano por Deus. Facilmente se encontra um elevado número de problemas insanáveis se se continuar por esta linha de pensamento. Outra consequência desastrosa deriva deste hibridismo. Os casos do desenho e da pintura estão localizados na vida humana. A ser verdadeira a tese do hibridismo, todos os momentos da vida humana, e não apenas os do desenho e os da pintura, derivam da actuação divina no entendimento humano. Isso significaria que a totalidade da acção humana seria comandada por Deus. Como se esperaria, salta-se de um mal para outro ainda pior, isto é, da frigideira para a fogueira.

Com estas dificuldades teóricas que derivam dos caminhos contraditórios do seu pensamento, Francisco de Holanda auxilia a compreender o que qualquer pessoa tem dificuldade em ver. Tudo se joga no centro da cidade da alma. Holanda dá a entender que há uma natureza onírica no conteúdo da ideia, bem como no céu onde parece acontecer. A questão filosófica é a da natureza última das imagens. O caso é especialmente claro quando não há correlato representacional no que se quer pintar. Encontrar a forma certa para expressar vícios, virtudes, pecados, lugares da sobrevida, como o Céu e o Inferno, e outras verdades abstractas não pode ter como referência alguma coisa que exista no mundo exterior e de que se tem experiência, nem algo que já exista previamente na mente do artista. Alguma razão haverá que justifique que vícios e pecados, por exemplo, sejam representa-

dos por “deformidades e quimeras monstruosas e enormes” (1984, p. 67), mas essa razão é de difícil apreensão. A complicar as coisas, está ainda a noção que Holanda parece ter da universalidade dos pilares mais importantes do processo criativo, acreditando ele que “os preceitos da pintura antiga serem já semelhantes por todo o mundo, até os antípodas” (1984, p. 41; cf. p. 38). Pensando contrafactualmente, a intuição criadora poderia dar-se com pontos pretos e brancos, ou com ruídos estridentes, ou até com fragmentos, em vez de formas pregnantas; em vez de quimeras monstruosas, unhas de animal, ou caudas, ou ainda olhos fora de rostos. O ponto a sublinhar é que as observações que Holanda faz sobre a fonte do processo criativo apontam para conjuntos coerentes de imagens e para a universalidade do processo. Tudo isto, como se disse, num contexto de furor divino. O âmago da pintura reside precisamente aqui. Caracteriza a pintura como um “copioso tesouro de infinitas imagens e figuras elegantes” (1984, p. 20). Esse copioso tesouro brota de um fundo a que os cultores de artes especiais procuram aceder, fundo esse que também estrutura a vida das pessoas. Infelizmente, Holanda não desenvolveu uma teoria das imagens, da sua natureza última e do seu poder sobre a vida humana. A razão parece estar no papel muito generoso que atribuiu à vontade no primeiro momento da criação artística. O “fazer” eclipsou o “esperar” e o “não fazer”.

V. CODA

Para terminar, impõe-se uma recapitulação necessariamente rápida. O que se viu? Isto: a reflexão sobre a pintura de Holanda enfrentou, com coragem intelectual, o problema da criatividade. Em ordem a desvelar o que se esconde no assunto momentoso, avança com o velho motivo do cuidado da alma e propõe uma psicologia filosófica. Confrontado com a questão da origem das imagens, das ideias e dos conceitos, tenta formular uma doutrina voluntarista do processo criativo. Uma longa lista de problemas surge em consequência. Dois aspectos são especialmente relevantes. Um é de ordem intelectual: o aparente afastamento da concepção neoplatónica sobre a origem das imagens. O outro, de ordem pragmática, tem

a ver com o que se disse no início: a retirada do mundo no final da vida, isto é, Holanda, como pessoa, viveu segundo uma forma imagética que o ultrapassa, tal como milhões de pessoas já viveram os seus últimos anos de vida. Dizendo de outro modo: Holanda não repara que, através do pragmatismo da sua vida, acaba por aceitar o que recusou pela argumentação racional. Uma imagem aconteceu-lhe e moldou a sua vida: pareceu-lhe acertado ir viver para o monte.

Como se vê, os problemas ligados à compreensão da origem da criatividade humana e do papel que as imagens têm na vida humana não são exclusivos da teoria da pintura. Este é um pequeno capítulo de um assunto mais vasto. O importante é ter consciência de que a interpretação problemática do processo criativo e de tomada de decisão que foi proposta por Francisco de Holanda contribuiu para criar no Ocidente a ideologia de que as pessoas estão ao comando das suas vidas. O esquema teórico de Platão e de Aristóteles organiza há séculos o entendimento do que acontece na vida humana; o problema com este esquema é que ele não explica satisfatoriamente a primeiro momento do processo criativo e o que se esconde na mais banal das decisões de um ser humano. Neste sentido, ao preferir esse esquema em desfavor do modelo neoplatónico, Holanda contribuiu para fixar uma doutrina acerca da acção humana. Em certo sentido, o Ocidente continua refém e vítima dessa doutrina.

REFERÊNCIAS

- Alcino [Alcinous] (1993). *The Handbook of Platonism*. Trad., intr. e comentário de John Dillon. New York: Oxford University Press.
- Armstrong, A. H.; e R. A. Markus (1970). *Fé Cristã e Filosofia Grega*. Trad. José Barata Moura. Lisboa: União Gráfica.
- Holanda, Francisco de (1930). *Da Pintura Antiga. Livro I, Parte Teórica. Livro II, Diálogos em Roma*. 2.ª ed. Ed. Joaquim de Vasconcelos. Porto: Renascença Portuguesa.
- Holanda, Francisco de (1984). *Da Pintura Antiga*. Intr., notas e comentários de José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte.
- Segurado, Jorge (1970). *Francisco D'Ollanda*. Lisboa: Edições Excelsior.
- Vasconcelos, Joaquim de (1879). *Francisco de Holanda: Da Fabrica que falece à Cidade de Lisboa – Da Ciência do Desenho*. Edição crítica (Segundo o autógrafo inédito de 1571). Porto: Imprensa Portuguesa.
- Wigner, Eugene P. (1979). *Symmetries and Reflections: Scientific Essays*. Woodbridge CT: Ox Bow Press.