

“O LIVRO DAS IDADES DO MUNDO” DE FRANCISCO DE HOLANDA E O CONCÍLIO DE TRENTO

Rogéria Olimpio dos Santos*

Introdução

Francisco de Holanda foi pintor, arquiteto, medalhista, desenhista, decorador e tratadista. Nasceu em Lisboa no ano de 1517 e era filho do pintor e iluminador Antônio de Holanda. Na adolescência em Évora foi colocado como moço de câmara do Infante D. Fernando e depois do Cardeal Infante D. Afonso, irmãos do rei D. João III. Ocupou este lugar até partir para a Itália em 1537, integrando a comitiva do embaixador D. Pedro de Mascarenhas, com o objetivo de estudar a arte da pintura na Itália renascentista. De sua viagem que durou aproximadamente dezoito meses resultou uma série de desenhos, os quais foram organizados posteriormente num álbum conhecido como *Álbum de Desenhos das Antiguidades* algumas anotações, fruto dos estudos realizados em Évora acrescidos agora das pesquisas efetuadas em Roma.

Francisco de Holanda deixou dois lotes de escritos. O primeiro deles é resultado dos estudos trazidos de Roma e se compõe de dois livros. O primeiro é o tratado *Da Pintura Antiga* o qual engloba dois textos distintos que são, no entanto, complementares: *Da Pintura Antiga* e *Diálogos em Roma*. Todo o tratado segue três núcleos temáticos gerais: a arte da pintura, o artista-pintor e a obra da pintura. A segunda obra deste lote é o pequeno diálogo que versa sobre a retratística intitulado *Do tirar polo natural*. Do segundo lote de escritos fazem parte *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa* e *Da ciência do desenho*. São duas pequenas ofertas de serviço a D. Sebastião. O primeiro trata de uma proposta de reforma arquitetônica da cidade de Lisboa, o segundo da importância do desenho. São considerados de menor importância quando abordados do ponto de vista da produção teórica de Francisco de Holanda, uma vez que se limitam a repetir as informações que constam do *Da Pintura Antiga*. No entanto, por terem sido concluídos somente em julho de 1571, estas obras trazem luz sobre algumas das atividades desenvolvidas por Francisco de Holanda no período que compreende a redação do *Da Pintura Antiga* e do conjunto que corresponde ao segundo lote. Em 1576 a Censura deu a licença para que os pequenos tratados que compõe o segundo lote fosse editados o que, todavia, não chegou a acontecer.

* Doutoranda em História – Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista Capes-Reuni. E-mail: rogeriaolimpio@gmail.com.



O álbum *Imagens das Idades do Mundo* ou *De Aetatibus Mundi Imagines* (ou ainda *Livro das Edades do Homem*) é uma crônica do mundo em imagens, inspirada no quadro estabelecido por Eusébio de Cesareia e retomado por Paulo Orósio e por Isidoro de Sevilha. Encontra-se na Biblioteca Nacional de Madrid e a única referência que possuía era a de que se tratava de obra executada por um português. Em 1953 o Dr. Francisco Cordeiro Blanco identificou-o como sendo de autoria de Francisco de Holanda. Iniciado logo após o seu retorno da Itália e concluído somente na década de 1570, o *De Aetatibus Mundi Imagines* tem o mérito de permitir uma leitura das mudanças sofridas por Francisco de Holanda no que diz respeito à sua concepção da arte e às formas de representação adotadas por ele, resultantes de influências várias no campo filosófico – neoplatonismo florentino – e pressões no campo social e religioso. O que se pretende com este artigo é analisar até que ponto as discussões levantadas durante o Concílio de Trento, discussões que resultaram nos tratados sobre o uso das imagens dos teóricos tridentinos Gabriele Paleotti e Gilio da Fabriano, podem ter influenciado Francisco de Holanda, juntamente com as pressões sofridas oriundas do poder régio, a alterar em alguns momentos os conteúdos e elementos formais que compunham o seu *Livro das Edades do Homem*.

De Aetatibus Mundi Imagines

No *Catalogo de la Colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional* de Madrid, escrito em 1906 por Angel M. Barcia, o *De Aetatibus Mundi Imagines* figurava sem atribuição de autoria. Consta da descrição que recebeu neste catálogo

Siglo XVI – 6924 a 7075. AETATIBUS MUNDI IMAGINES. – Libro que consta de 89 hojas (la primera, que sirve de portada, de vitela, y las demás de papel), en las que hay 152 dibujos, algunos a la acuarela y los más a la pluma con mancha ligera de sepia, representando asuntos del Antiguo y Nuevo Testamento, de santos y composiciones simbólicas. A muchos de los dibujos acompaña un texto breve. El autor de todo es un portugués, cuyo nombre no consta, el cual empezó esta obra en Eborá, en Agosto de 1545 y la continuó en Santarén y otros puntos en los años siguientes. Son curiosos los dibujos que representan la Creación, por el ingenio con que está representada la doctrina teológica. F[olio] M[ayor] Terciopelo encarnado. (ALVES, 1986, p. 37)

O álbum possui no frontispício o selo-carimbo da Biblioteca Real de Madrid em uso durante o século XVIII, o que revela que desde então este se encontra nesta biblioteca.

Em 1955 Francisco Cordeiro Blanco reconheceu nele uma das obras perdidas de Francisco de Holanda mencionada pelos bibliófilos dos séculos XVII e XVIII. Nicolau Antonio em sua *Bibliotheca Hispana Nova* (1672) refere-se a um *De Christo Homem*,

desenhado com algumas considerações acompanhando os desenhos. Diogo Barbosa Machado na *Biblioteca Lusitana* (1747) fala da mesma obra *Idades do Homem* “ornada de considerações devotas” (DESWARTE, 1987, p. 93). Alves define-o como um “grande e sumptuoso manuscrito, que sem dúvida se destinava a ser oferta para uma personalidade régia” (1986, p. 37). Segundo Vilela,

Embora o seu valor artístico seja por vezes discutível, o *De Aetatibus Mundi Imagines* tem o interesse de conter, além do único auto-retrato de Francisco de Holanda, uma surpreendente série de desenhos sobre temas do “Gênesis”, duma concepção que lembra algumas das obras futuras de Blake. A um primeiro exame, parece também fértil em elementos iconográficos cujo estudo poderia ser precioso para o conhecimento da cultura do século XVI português. (VILELA, 2009, pp. 48-49)



Francisco de Holanda dando De Aetatibus Mundi Imagines à malícia do tempo, sob a presidência das três virtudes teologais. Francisco de Holanda. De aetatibusmundiimagines. Folha 89, face anterior.

Num dos muitos artigos escritos por Francisco Cordeiro Blanco sobre o códice, este afirma que

En mi entender, tres son los grupos en que podríamos dividir los dibujos, pues caracterizándolos se observa en ellos cierta manera sui generis: uno el formado por la portada, la alegoría de Afrodita y Amor, y el ángel del Apocalipsis; después las originales composiciones “modernistas” que van del folio tres al seis; por último el resto de los dibujos, que, en su totalidad, están impregnados de arcaico sabor, algunos marcadamente medievales, pero irregulares en su conjunto; pero entre los de gran valor existen otros bien poco felices. (BLANCO, Apud: VILELA, 2009, p. 48)

As ‘originais composições modernistas’ a que se refere Blanco, são as que compõem a semana da criação.



O Primeiro Dia da Criação: Fiat Lux. Francisco de Holanda. De aetatibusmundiimagines. Folha 3, face anterior.

Segundo Sylvie Deswarte, a semana da criação presente no *De Aetatibus Mundi Imagines* é a exemplificação do sincretismo, fruto da acumulação de fontes literárias e filosóficas resultantes das pesquisas que Holanda efetuava enquanto redigia o *Da Pintura Antiga*. Para esta autora, Holanda tal como muitos de seus contemporâneos, adota as ideias e doutrinas comuns que circulavam no período tais quais o Neoplatonismo, o Hermetismo, a Cabala Cristã e o Lulismo (DESWARTE, 1987, p. 22).

Pereira afirma que no *De Aetatibus Mundi Imagines* é possível perceber

[...] até que ponto é que Holanda logrou imprimir ao seu trabalho uma dimensão simbólica, metafísica e esotérica (se não mesmo herética), no qual o desenho

aparecia, de facto e na sua expressão máxima, configurado pela *Idea*. (PEREIRA, s/d., p. 391)

Para Deswarte, Holanda neste álbum sem precedentes para a iconografia cristã – principalmente na série de desenhos que retratam a criação do mundo – “si confronta con successo con la maggiore preoccupazione del neoplatonismo fiorentino: conciliare il Vecchio e il Nuovo Testamento con la filosofia di Platone.” (DESWARTE-ROSA, 2001, p. 364).

O livro *Imagens das Idades do Mundo* ou *De Aetatibus Mundi Imagines* é uma *Crónica do Mundo* em imagens, inspirada no quadro estabelecido por Eusébio de Cesareia e retomado por Paulo Orósio e por Isidoro de Sevilha. Eusébio foi bispo de Cesareia no século IV e é referido como o pai da história da Igreja por seus escritos trazerem os primeiros relatos referentes à história do cristianismo primitivo. Paulo Orósio foi historiador, teólogo, sacerdote e apologista cristão, natural da Hispânia Romana. Viveu aproximadamente entre 385 e 420 e era figura de grande prestígio cultural em seu tempo. Manteve contato com Santo Agostinho. Santo Isidoro de Sevilha nasceu em 560 em Cartagena na Espanha e morreu em Sevilha no ano de 636. É considerado um dos grandes eruditos e o primeiro dos grandes compiladores medievais. Foi teólogo, matemático e doutor da Igreja, além de arcebispo de Sevilha.

A ordem das imagens no livro obedece à seguinte divisão encontrada em Alves:

Primeira Idade: da Creação do Mundo até ao Dilúvio de Noé: 2242 anos, segundo Eusébio e os nossos cronistas. [São 22 composições].

Segunda Idade: dura desde o Dilúvio até Abraão: 942, segundo os intérpretes. [Contém 5 composições].

Terceira Idade: dura de Abraão até ao rei David: 940 anos, segundo os hebreus. [Abrange 21 composições].

Quarta Idade: do rei David até à transmigração da Babilónia: 485 anos, segundo os nossos. [Contém 6 composições].

Quinta Idade: da transmigração de Babilónia até ao Nascimento de Cristo: 589 anos, segundo todos. [Tem 11 composições].

Sexta Idade: do Nascimento de Cristo Nosso Senhor até ao Fim do Mundo. [Inclui 65 composições].

No fim, “acrescenta-se” [additur] o Apocalipse. [Com 21 composições].

No fim do Álbum, encontram-se dois quadros especialíssimos: O anjo do Apocalipse e Amor e Vénus 9que não parecem ter relação orgânica com o projecto do livro). (ALVES, 1986, pp. 41-42)

A elaboração do álbum levou quarenta anos. Durante a década de 1540, após a execução dos desenhos que compõe a semana da criação, o projeto do álbum ficou suspenso, talvez em função da redação dos tratados *Da Pintura Antiga* e *Do Tirar Polo Natural*. Quando retomou o trabalho já na década de 1550, a pulsão inicial que havia guiado o projeto de Holanda sofreu modificações. A partir da segunda idade, por vezes aproxima-se dos modelos de Rafael, ou de Dürer. Inspirado na Capela Sistina de Miguel Ângelo usa o recurso

dos medalhões colocados de um e outro lado das cenas retangulares como uma forma de complementar a narrativa bíblica.



O Juízo Final. Francisco de Holanda. De aetatibus mundi imagines. Folha 59, face anterior.

Francisco de Holanda apresentou parte de sua obra à família real e a um pequeno grupo de dominicanos entre os anos de 1551 e 1555, como uma forma de se proteger, consciente que estava dos riscos que sua obra implicava pelas referências ao Hermetismo e ao Neoplatonismo. Apesar de serem aprovadas, continuou o seu temor da Igreja principalmente pela representação da Trindade.

Interrompeu novamente sua obra na década de 1550 e retomou-a em 1573, mas o contexto já era outro. Seus protetores D. João III e o Infante D. Luís haviam falecido. A Inquisição havia prendido Damião de Góis e dia a dia se tornava mais ameaçadora aos intelectuais e aos antigos ligados ao estrangeiro. Francisco neste momento acentua o caráter apologético de sua obra, dando à sua obra um frontispício à glória da Igreja Católica.

Sylvie Deswarte em seu estudo sobre álbum afirma que



Holanda, aquele “velho pecador que vem tão tarde à vinha do Senhor”, tenta redimir e fazer que esqueçam os pecados da sua mocidade. E assim procura encontrar na Apologia da Igreja o antídoto para as suas primeiras imagens, as suas obras-primas às quais nada o faria renunciar. Tendo fé na Esperança e na Caridade, entrega as suas imagens à Malícia do Tempo. (DESWARTE, 1987, p. 62)

A conclusão do álbum ocorreu num período em que Holanda manifestava a D. Juan de Borja, embaixador espanhol em Portugal, o desejo de oferecer seus serviços a Filipe II da Espanha. Deswarte afirma que o *De Aetatibus Mundi Imagines* chegou às mãos de Filipe II quando este assumiu o trono português por ocasião de sua viagem a seu novo reino em 1581-1583. Talvez por intermédio de D. Juan de Borja, o próprio Francisco de Holanda tenha entregado ao rei o seu álbum, junto com o *Album das Antigualhas*, o que explicaria o fato de hoje, os dois álbuns se encontrarem na Espanha (DESWARTE, 1987, p. 73).

Francisco de Holanda, a pintura religiosa e o Concílio de Trento

Periodicamente durante a Idade Média ocorreram discussões com relação à validade da utilização de imagens por parte da Igreja. Francisco de Holanda comenta no capítulo sobre o modo como a Igreja conserva a pintura no tratado *Da Pintura Antiga* que, depois do Concílio de Constantinopla sob Constantino V e do Concílio Lateranense com o papa Estêvão III, determinou-se “contra os gregos sobre o restituir e conservar as imagens nas igrejas” (HOLANDA, 1984a, p. 26), a Igreja ‘iluminada pelo Espírito Santo’ passou a conservar a pintura como

[...] perfeito livro e história do passado, e como memória mui presente do futuro e como mui necessária contemplação das operações divinas e humanas, mui apartada de toda a superstição e mau rito dos gentios e da idolatria, querendo que naquelas mesmas figuras e pinturas fosse o imortal Deus aplacado e servido e contemplado. (HOLANDA, 1984a, p. 26)

Da mesma forma que os falsos deuses eram falsamente servidos em suas estátuas, os verdadeiros servos de Deus, santos e mártires, deveriam ser servidos como dignos de memória. Por este motivo a Igreja fez com que as histórias do velho e do novo testamento fossem pintadas e esculpidas, com o objetivo de contemplação da doutrina cristã. Holanda comenta ainda, que a Igreja permitiu que além das ‘coisas santas’, fossem também pintadas as fábulas e histórias dos poetas gentios que pudessem servir “para nosso ensino e para exemplo e declaração da verdade e da mentira e para sabermos eleger e conhecer a verdadeira sabedoria da fé; e deixar os sonhos e ficções passadas, que tanto tempo o mundo enganaram” (HOLANDA, 1984a, pp. 26-27) .



Francisco de Holanda sabe que os judeus e os muçulmanos criticavam os cristãos comparando-os aos gentios pela utilização de imagens nos altares, mas, de acordo com as discussões teológicas do período, atribui tal crítica à ignorância da doutrina cristã. A justificativa de Holanda para essa utilização por parte da Igreja é de que

[...] eles [os gentios] adoravam as mesmas obras de suas mesmas mãos por si mesmas, sem lhe dar outro sentido, esquecendo a honra e louvor do Sumo Inventor e Mestre delas e atribuindo-o aos impróprios e alheios mestres delas, tirando a honra de quem toda é e será sempre, e dando-a aos homens, cuja não era; e nós nas obras que na pintura exercitamos e fazemos e no artifício de nossos engenhos, nenhuma outra coisa procuramos senão a verdadeira e inteira honra e glória, não já nossa, mas do soberano Deus, que é Mestre e Ensinador nosso; e será sempre na santa arte da pintura divina Majestade grandemente estimada e glorificada e santificada, dando-lhe pelo meio dela imortais graças e contemplando-a. (HOLANDA, 1984a, p. 27)

A diferença, portanto, entre os cristãos e os gentios está na intenção de quem faz a obra. Glorificar a si mesmo ou glorificar a Deus? Holanda utiliza em seu tratado o Decreto de Graciano para justificar a utilização das imagens.

Foi-nos comunicado que tu, ardendo em zelo irreflectivo, mandaste destruir imagens de santos, que esta aparente desculpa de que as não deviam adorar. Certamente, impedindo que se adorassem as imagens, merecerias o nosso inteiro aplauso; mas que as destruisses, nisso és digno de repreensão. Diz-nos, irmão: onde é que alguma vez se ouviu que um sacerdote tenha praticado tal acto? Porque, uma coisa é adorar a pintura; outra bem diferente é aprender por meio da história da pintura a quem se devem dirigir as nossas adorações. Ora, o que a escrita é para os letrados, são-no as imagens da pintura para os analfabetos que as contemplam. Nelas, os ignorantes instruem-se acerca do que devem imitar; nelas lêem, os que não sabem ler. Portanto, a pintura substitui a leitura, sobretudo para os pagãos. As imagens dos santos são memória e recordação de acontecimentos passados. Os cristãos não chamam deuses às veneráveis imagens, nem lhes prestam culto como a deuses, nem colocam nelas a esperança de salvação, nem delas aguardam oráculo sobre o futuro. Veneram-nas, sim, tributam-lhes honras, para memória e recordação de factos antigos; mas não lhes prestam culto divino, como o não fazem a nenhuma criatura. (Apud: HOLANDA, 1984a, p. 98-99)

A Igreja conservava a pintura em seus templos, não pelos motivos supersticiosos que os gentios a utilizavam, mas por ser uma forma eficiente, firme, necessária de se louvar a Deus.

Na Sessão XXV do Concílio de Trento, que ocorreu em dezembro de 1563, foi discutido o problema da arte religiosa. Além de haver decidido sobre a permanência e conservação das imagens, defendendo-as das acusações de idolatria, foram tomadas medidas para proteger as igrejas de toda pintura herética ou secular, ou que fossem passíveis de acusações de indecência ou profanação. O decreto que trata de tal questão foi repetido e ampliado por um grupo de escritores que assumiram a tarefa de publicar as decisões do

Concílio. O cardeal Gabriele Paleotti, condenou tudo o que fosse “supersticioso, apócrifo, falso, fútil, nuevo, desusado” (PALEOTTI, apud: BLUNT, 2007, p. 120). Gilio da Fabriano condenou o Juízo Final de Miguel Ângelo por erros doutrinários na representação feita pelo artista (BLUNT, 2007, p. 121).

Para Blunt, a característica essencial da Contra-Reforma em sua fase inicial era restaurar o domínio que a Igreja havia exercido durante a Idade Média, o que no campo intelectual significava ir de encontro a todas as conquistas do humanismo renascentista que alçaram o homem à condição de ser racional e individualizado segundo os padrões revisitados da cultura clássica. Assim fazia-se necessário destruir essa escala humana de valores – mais especificamente o direito do indivíduo de resolver os problemas relativos ao pensamento e à consciência segundo o julgamento de sua própria razão – e substituí-la por outra análoga à existente durante a Idade Média (BLUNT, 2007, p. 116).

Em oposição aos protestantes que, em função dos abusos da Igreja Católica chegaram a negar o valor da arte religiosa, entendendo que esta estimulava a idolatria e argumentando que muitas imagens nas decorações das igrejas eram exemplos de paganismo e do rumo mundano para o qual a Igreja se dirigia; os teólogos católicos buscando demonstrar que as imagens incitavam a piedade e conduziam à salvação, buscaram nos primeiros teólogos da Igreja, a justificativa para a utilização das imagens religiosas (BLUNT, 2007, p. 117). O recurso utilizado então foi resguardar a Igreja das pinturas com temáticas que feriam os preceitos deliberados pelo concílio de Trento. Na última sessão do Concílio, realizada em dezembro de 1563, deliberou-se que

Sin embargo, la Iglesia, tras haber decidido que las imágenes debían conservarse y haberlas defendido contra las acusaciones de idolatría, debía velar porque únicamente se autorizaran las buenas estatuas y las buenas pinturas religiosas y porque nada de lo pintado o esculpido pudiera confundir a los católicos o suministrar a los protestantes un arma contra la Iglesia romana. En consecuencia, tomaron medidas para salvaguardar a las iglesias puras de toda pintura herética o secular o de toda otra pintura que pudiese dar lugar a acusaciones de profanación o indecencia. (BLUNT, 2007, p. 118)

O primeiro passo para que tal reforma nas artes ocorresse era atuar contra as chamadas “pinturas heréticas”.

A dificuldade de se colocar em prática essa proposta estava no fato de que a Igreja durante toda a Idade Média havia sido tolerante com as pinturas com temas clássicos – pagãos –, ou histórias lendárias ou inventadas desde que não atacassem diretamente a doutrina ou as práticas eclesiais. Essa tolerância se manteve durante o Renascimento. A partir, porém, da Contra-Reforma, o pintor deveria se preocupar em ater-se estritamente às histórias bíblicas



sem a adição de elementos que pudessem dar margens à dubiedade de interpretações. Somente a mitologia, considerada o elemento inofensivo do classicismo era permitida. A clareza e precisão, a decência e a moralidade passaram a ser elementos fundamentais a serem explorados pelos pintores (BLUNT, 2007, pp. 118-120).

Com relação aos temas religiosos Francisco de Holanda em sua obra defende que o pintor deva alguma vez executar através da pintura o tema do Juízo Final. Segundo Holanda, esta

[...] é a pintura mais notável que sobre este grão mundo pode ser vista, nem a mais digna de memória com as partes que dela dependem. Nem que coisa mais árdua pode ser representada e vista do homem cristão, que o sumo e equíssimo juiz. Julgar os casos e feitos de todos os mortais e ver o seu trono e o fogo que ante ele arde, ver os santos e os anjos conturbados, ver a Madre do altíssimo Juiz por nós rogar e doer-se, ver gemer os elementos, com todas as coisas criadas, ver estar quedo o tempo, e o sol e a lua firmes como as estrelas, ver o bem-aventurado triunfo dos bem-aventurados e remidos, ver os mortos que a terra a segunda vez pare e dos monumentos lança, e ver aquela horrível parte tenebrosa e confusa onde irão os condenados? Que coisa há mais para ver em esta vida, nem que consideração mais alta e proveitosa? (HOLANDA, 1984a, pp. 68-69)

Considera que no afresco feito por Miguel Ângelo para o teto da Capela Sistina este teria divinamente compreendido

...como Deus primeiramente criou o mundo, repartido por histórias, com muitas imagens de Sibilas e figuras de artificiosíssimo ornamento e arte. E o que é singular que, não fazendo mais que esta obra, que ainda agora não tem acabada, começando a sendo mancebo, é que ali se compreende trabalho de vinte juntos pintores, naquela só abóbada. (HOLANDA, 1984b, p. 40)

A obra inacabada a que Holanda se refere é o afresco do altar. Considerando em todos os aspectos a obra de Miguel Ângelo superior a qualquer outra existente, Holanda assume o risco de se indispor com aqueles teóricos tridentinos. Além disso, na intenção de eliminar da arte qualquer imprecisão teológica, os contra reformistas optaram por suprimir igualmente os elementos pagãos e seculares. Neste ponto, o Juízo Final de Miguel Ângelo se torna passível de condenação, uma vez que além dos anjos sem asas, do vento representado no movimento das roupas, do modo como os anjos estão agrupados, dos mortos que se levantam da terra – alguns meros esqueletos – e do modo de representação de Jesus Cristo, Miguel Ângelo insere em seu afresco a figura mitológica de Caronte (BLUNT, 2007, p. 122).

O tratado de Holanda foi finalizado no período em que ocorria o Concílio de Trento – entre 1545 e 1563 –, este, de acordo com o historiador da arte Jens Michael Baumgarten, representa uma “cesura no tratamento das imagens de parte dos teólogos católicos” (BAUMGARTEN, 2008, p. 205). Para combater a ameaça de Martinho Lutero, que pregava a



utilização somente das escrituras para o ensino da doutrina cristã e criticava diversos aspectos doutrinários da Igreja Católica, alguns teóricos criaram novas atitudes a serem adotadas pela Igreja, em sua maioria para reafirmar a tradição romano-católica. Entre elas, Baumgarten cita a teologia da *visibilitas* de Bellarmino. Essa teologia criou a

[...] base teórica de uma nova atitude face ao fenômeno visual no campo católico [...], voltada para a glorificação da verdade como *lugar teológico* e da forma como *poder absoluto* e onipresente. Essa verdade deve tornar-se uma *teologia do visível*. (BAUMGARTEN, 2008, pp. 205-206)

Segundo Baumgarten (2008, p. 206), Paleotti e Ottonelli equiparam o ato da criação artística ao da criação divina, postura semelhante à de Holanda ao falar de Deus como tendo sido o primeiro pintor que existiu. No entanto, ao colocar a mimese como meta primordial da pintura, esses autores também sugerem que ocorra sempre uma “apreensão visual por parte do receptor dos dados fornecidos pelo texto” (BAUMGARTEN, 2008, p. 206), pois todo o conhecimento humano seja ele reconhecido intelectualmente ou sensorialmente seria primeiro experienciado através das imagens. Texto religioso e imagem passam a ser desta forma, elementos correspondentes e, a necessidade da arte é para a Igreja, na opinião de Paleotti e Ottonelli, comparável à necessidade dos sacramentos.

Paleotti e Ottonelli comparam a necessidade das imagens para a fé católica à dos sacramentos: a arte religiosa não é possível sem os sacramentos; estes, por sua vez, são inconcebíveis sem a arte. Assim, não seria possível dar absolvição sem o conhecimento dos sacramentos, e estes só podem ser experienciados pelos iletrados (*idioti*) por meio das imagens. (BAUMGARTEN, 2008, p. 206)

Baumgarten comenta que para que essa utilização da arte ocorresse da forma que a Igreja considerava conveniente, elaboraram-se regras e normas para os artistas que trabalhavam com arte sacra. A intenção dos teólogos do Concílio de Trento era fazer com que fosse desenvolvida uma forma de arte que integrasse através de sua ação as diferentes classes, trazendo-as todas de volta à Igreja. Para que essa ação ocorresse o público era dividido em quatro grupos com relação à recepção da obra de arte, recepção esta que dependia da qualidade do pintor com relação ao poder de satisfazer em conjunto às expectativas de cada grupo. O pintor seria satisfeito pela representação artística apropriada; o homem culto pela iconografia exigente; o homem ignorante pela beleza; e os clérigos pelo caráter anagógico da pintura (BAUMGARTEN, 2008, pp. 206-207). A satisfação de todas essas expectativas era de fundamental importância para o trabalho do pintor.



No contexto do Concílio de Trento, a discussão sobre a utilização de imagens por parte da Igreja, visava também responder à crítica de Lutero a esta prática. Ainda segundo Baumgarten,

Lutero não quis combater as imagens a ferro e fogo, mas com a palavra, enquanto que os teólogos pós-tridentinos fazem, uso de ambos os instrumentais: imagem e palavra. O que aqui está em jogo é a relação entre interioridade e exterioridade. A crítica de Lutero direciona-se, antes de tudo, às imagens internas e, somente em parte, às externas, ou seja, tão-somente contra as *idola* ou *simulacra mentis*, que, na sua opinião, impedem a fé verdadeira. A superação das imagens no coração deveria ocorrer através da “palavra”, isto é, da leitura da Bíblia e da pregação. (BAUMGARTEN, 2008, p. 207)

Opondo-se a esse ponto de vista, os teólogos da Igreja buscavam com o auxílio das artes plásticas a manutenção da tradição. A Igreja representada em sua materialidade através de todas as manifestações artísticas com o intuito de tocar o fiel. Para justificar a utilização de imagens junto aos textos recorreram a autores cristãos e pagãos. E a tradição católica usou também de obras clássicas para associar junto ao imaginário do fiel os sentimentos representados em algumas esculturas clássicas com os martírios sofridos pelos primeiros cristãos. Baumgarten em seu artigo mostra o grupo escultórico do *Laocoonte* como modelo para representação não só de S. Pedro atormentado como de outros mártires cristãos.

O grupo era considerado como *exemplum doloris* e, enquanto tal, a história da Antiguidade pagã deveria ser cristianizada em benefício de uma cultura católica pan-européia, vigente muito além das fronteiras da Europa. Imagens de mártires deveriam ser necessariamente vivas e sangrentas. A arte aqui seria retratar o martírio nos mártires, as lágrimas no pranto, a tristeza no sofrimento e a glória e a alegria na elevação e, através disso, comover o observador. Essa seria a essência da arte. É tal a importância nesse contexto da representação da paixão de Cristo, que ele [Possevino] lhe dedica um capítulo inteiro da obra. O pintor necessitaria compreender psicologicamente o sofrimento e experienciá-lo em si próprio, para que pudesse impressionar os sentidos de seus espectadores futuros. (BAUMGARTEN, 2008, p. 211)

Francisco de Holanda encerra seu capítulo sobre a utilização da pintura pela Igreja confirmando que depois dos concílios organizados por Constantino V e por Estêvão III, em que foi determinado contra os gregos ‘sobre o restituir e conservar’ as imagens nas igrejas, a “Santa Madre Igreja, [...] alumiada e ilustrada da divina sapiência, cheia de grande fé e devoção e contemplação e razão, sempre favoreceu e conservou grandemente a espiritual Roma e Itália”, por meio de suas pinturas, mosaicos, retábulos e fachadas das igrejas (HOLANDA, 1984a, p. 28). As questões discutidas pelo Concílio com relação à decência na pintura foram também analisadas por ele ao escrever sobre a obra da pintura.



Porque tenho eu para mim que o homem excelente e claro não o poderá bem ser sem entender o desenho e ainda saber fazê-lo, porque toda a discrição e o engenho e o saber está no entendimento do desenho da pintura, pois ele é uma das coisas em que o eterno e imortal Deus deu mór licença aos homens que o pudessem imitar na obra do intelecto e das mãos, o qual desenho ou pintura muito se aparta e é diferente do que a mais da gente cuida, e é muito mais alto. (HOLANDA, 1984a, p. 18)

A inteligência e o bom senso segundo ele estariam no entendimento da arte da pintura. Isto se daria por ser através da pintura que Deus permitiu ao homem que ele fosse imitado inicialmente pelo intelecto e depois pelas obras.

É interessante comentar que, na segunda parte do tratado *Da Pintura Antiga*, onde através dos *Diálogos em Roma* são exemplificados os preceitos trabalhados na primeira parte, o personagem principal dos diálogos é exatamente o artista mais controverso para o tratamento da heresia junto ao Concílio de Trento. Miguel Ângelo Buonarroti, que povoou a capela Sistina de figuras nuas – tanto no teto quanto no painel do Juízo Final –, que pintou figuras com os corpos em decomposição no dia do Juízo Final – contrariando a afirmação da Igreja de que todos ressurgiriam na inteireza dos seus corpos.

Encerrando este ponto, Blunt, citando o crítico Gilio da Fabriano, escreve que este autor referindo-se ao Juízo Final diz que Michelangelo, no que se refere aos cânones de perfeição artística é incomparável, no entanto, deve ser condenado porque

[...] se complació más en mostrar la naturaleza y la grandeza específica del arte que en hacer brotar la belleza de su tema. [...] Pues] considero que un artista que adapta su arte a la veracidad del tema es mucho más sabio que el que adapta la pureza del tema a la belleza del arte. (BLUNT, 2007, p. 130)

Francisco de Holanda defende o talento de Miguel Ângelo em toda a sua obra teórica. Ao adotar posturas, exemplos, comentários passíveis de serem criticados pelos teóricos da Igreja no período em que seu tratado foi escrito, Holanda correu o risco de ser condenado ao ostracismo, o que ocorreu após a morte de D. João III.

O seu temor pela aceitação de sua obra pictórica por parte da Igreja, as mudanças de direção no que se refere ao projeto artístico escolhido para a sua crônica do mundo, e até mesmo o término quase que às pressas dos últimos desenhos do seu álbum visando talvez uma proteção espanhola, deixam entrever o quanto as prescrições relativas à arte definidas pelo Concílio de Trento influenciaram o ânimo do artista. O mundo da arte italiana com o qual Francisco de Holanda tanto sonhara na juventude não era mais possível no ambiente que se instalara em Portugal. O cenário criado pela reforma tridentina não permitia espaço para a doutrina da pintura antiga como Holanda havia sonhado desde a sua juventude.

O *Livro da Edades do Homem* foi concluído, mas ficou devendo em seu término uma unidade formal que se perdeu nas discussões e conflitos que influenciaram o ânimo do artista nos quase quarenta anos que levou para concluí-lo.

Referências Bibliográficas

- ALVES, José da Felicidade. **Introdução ao estudo da obra de Francisco D'Holanda**. Lisboa: Horizonte, 1986.
- BAUMGARTEN, Jens. A teologia pós-tridentina da *visibilitate* o *Laocoonte*. In: MARQUES, Luiz. **A fábrica do antigo**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.
- BLUNT, Anthony. **La teoría de las artes en Italia: 1450-1600**. 10 ed.. Madrid: Catedra.
- HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984.
- _____. **Diálogos em Roma**. Lisboa: Horizonte, 1984.
- DESWARTE, Sylvie. **As imagens das idades do mundo de Francisco de Holanda**. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.
- DESWARTE-ROSA, Sylvie. Il modello italiano nell'arte. In: PICCHIO, Luciana Stegagno. **IlPortogallo**. 1. Dalleoriginialeseicento. Firenze: PassigliEditori, 2001.
- PEREIRA, Paulo. A conjuntura artística e as mudanças de gosto. In: MATTOSO, José (org). **História de Portugal**. No alvorecer da modernidade. Vol. 3. Lisboa: Estampa, s/d.
- VILELA, José Stichini. **Francisco de Holanda: vida, pensamento e obra**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/arte/062/bb062.pdf>. Acesso em: 19 de mar. 2009.