DA IDEIA COMO FUNDAMENTO METAFÍSICO DA ARTE: AFINIDADES ESTÉTICAS ENTRE FRANCISCO DE HOLANDA E SCHOPENHAUER

Susana Costa

Embora muito distantes não só respetivamente ao contexto do desenvolvimento do seu pensar, mas também da própria leitura que fazem da realidade, os autores a serem discutidos neste ensaio convergem num determinado ponto, importantíssimo para a compreensão daquilo que ambos entendem ser o fundamento da arte, isto é, a sua fonte originária, a sua razão de ser. Entendemos existir na metafísica da luz de Francisco de Holanda uma conceção preliminar à de Schopenhauer, quando este, cerca de três séculos mais tarde, desenvolve a sistematização da sua teoria estética no livro terceiro d'*O Mundo como Vontade e Representação*. Embora se sustente na conceção da Ideia platónica como o objeto da arte, o filósofo alemão afasta-se, justamente, das considerações negativas sobre a arte — que a tratam como uma mera imagem de um mundo que é considerado uma realidade ontológica inferior ao mundo das formas — e determina o seu valor de acordo com a sua capacidade de suspensão temporária da vontade e de transcender o pessimismo que constitui a realidade schopenhaeuriana.

À primeira vista, parecerá inconcebível traçar convergências entre o pensamento neoplatónico de Francisco de Holanda e o irracionalismo pessimista de Schopenhauer. Todavia, ainda que se reconheça, no primeiro, um Deus simples que é o verdadeiro ser e que é luz, e no segundo, um deus informe, obscuro, irracional, que é a vontade cega, ambos confiam à arte uma força potencial de elevação do mundo sensível ontologicamente inferior, ou do mundo da representação condicionado pela subjetividade de cada indivíduo.

As reflexões estéticas europeias do século XVI permanecem fortemente inspiradas pelas doutrinas da Antiguidade Clássica — platónicas, aristotélicas e neoplatónicas —, na medida em que o próprio período do "Renascimento" se destaca pelo revivalismo das teorias fundadoras do pensamento ocidental, bem como das suas criações artísticas e valores estéticos. Ainda que se sustente — como veremos com Holanda — a existência de teorias estéticas verdadeiramente notáveis até ao século XVIII, é durante o período que separa os dois autores que o termo "estética" se terá

emancipado das metafísicas do belo para passar a constituir uma disciplina que se concentra na arte e na natureza como objetos altamente dignos de uma reflexão filosófica adequada.

O tratado da pintura de Holanda destaca-se pela extensa reflexão acerca da prática da pintura como uma técnica, um fazer, mas também por conter uma riquíssima dimensão metafísica, abundante em conceções neoplatónicas. Holanda coloca a Beleza na ordem do verdadeiro e supremo Ser e a arte na ordem do humano, como uma prática, uma *techne*, ao serviço de si próprio. Ao refletir acerca da prática da pintura, Holanda explora a condição ontológica, essencial, do verdadeiro artista (o verdadeiro pintor, neste caso): o artista deve, primeiramente, contemplar, na medida em que "a santa pintura é contemplação ativa".[1] O objeto desta contemplação é a grande obra de Deus — sendo Deus o divino pintor e o mundo a grande pintura divina — e, portanto, é o olhar atento do espírito que contempla também Deus por via da natureza. É na contemplação que nasce o verdadeiro pintor; na contemplação das Ideias puras que são, simplesmente, eternas. A pintura "é imaginação grande que nos põe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da ideia, mostrando o que se ainda não viu, nem foi por ventura, o qual é mais" (*ibid*., p. 20), uma procura incessante por tudo aquilo que é, mas que não se afigura como coisa real por fora.

Considerada por Holanda como a arte mais elevada e mais difícil de todas, esta prática depende de duas competências ou atributos aparentemente distintos, mas verdadeiramente interdependentes: por um lado, é necessário que o pintor mantenha uma prática consistente, um desenvolvimento técnico da cópia, da imitação perfeita da obra de Deus, e um conhecimento aprofundado de todas as áreas do saber. Porém, Holanda sustenta que esta função por si só — que, ainda que não consista num ato estritamente físico, mas também num produto noético — não é suficiente para constituir o verdadeiro pintor. Este é-o, apenas, quando em relação com o Divino, o suprassensível, o invisível. Para Holanda, é necessário conhecer minuciosamente o exterior, tudo aquilo que se dá, como obra do primeiro mestre. Não obstante, é voltando-se para o interior, observando com os olhos do espírito, que o artista concebe a verdadeira substância das coisas, que é a Ideia. No interlaçar desta dialética entre o olhar atento dos particulares e a pura potencialidade que se afigura através da imaginação, o artista, o verdadeiro pintor, torna visível aquilo que por natureza esconde, a mais pura "invenção, ou ordem, ou eleição" (*ibid*., p. 42), "a qual há de estar em o pensamento" (*ibid*.).

[1] Holanda, F., *Da Pintura Antiga*, p. 21.

Holanda considera que a criação de uma obra se dá, verdadeiramente, na faculdade da imaginação, onde o artista compõe a ideia. Ao contrário da noção da linguagem comum, esta ideia nada tem de imprecisão, indefinição, obscuridade ou vagueza: o artista visualiza já a verdadeira obra, "ainda que com nenhuma coisa tenha trabalhado senão com o espírito" (*ibid*., p. 43). Após longa meditação, arranjo e escolha do "mais fermoso e puro" (*ibid*., p. 42), o artista concebe, então, uma imagem digna de "mostrar fora com a obra de suas mãos propriamente, como o concebeu e viu dentro em seu entendimento." (*ibid*., p. 43). Assim, a criação artística é um relato daquele que se eleva aos níveis mais altos e nobres, e que desce, trazendo consigo a missão de dar a ver o invisível, isto é, informar (dar forma) à matéria com a ideia ou forma pura. O artista, na medida em que gera o figurativo partindo do abstrato, age em conformidade com Deus, dando luz à escuridão. Assim, em concordância com a corrente neoplatónica de Plotino, Holanda dá primazia à luz como a fonte última de todo o real.

Deste modo, a arte é concebida como *una cosa mentale*, precedente a qualquer técnica ou execução manual. O artista deverá visualizar a obra na sua totalidade antes de a materializar — sendo este já um ato secundário, rápido, de puro êxtase, mas intrinsecamente subordinado ao primeiro, que é lento, ponderado e cuidadoso. Assim sendo, é fundamental sustentar uma espécie de relação causal entre a ideia e a obra final de um modo imperativo, conforme ressalva Holanda quando considera necessária a destruição da obra caso esta não represente justamente a imagem na sua mente (*ibid.*). O engenho do desenho está, então, predeterminado e ao serviço da invenção ou ideia, de tal modo que o pintor não deva partir do múltiplo para o ideal — através de uma espécie de colagem de características belas —, mas antes imaginando primeiramente o ideal para de seguida o concretizar.

Não obstante, qualquer representação de entidades invisíveis ou divindades é exceção necessária a esta regra, na medida em que estas são desprovidas de forma — conceito que, neste caso, nos remete para a própria figuração e suas propriedades sensíveis. É nas pinturas das imagens invisíveis que reside o ato mais elevado de invenção, proporção e decoro, onde "todo o grande entendimento ficará vencido" (*ibid*., p. 65)na tentativa de "mostrar com arte e pintura a imensidade incircunscrita do imortal Deus" (*ibid*., p. 66).

Uma vez que o pintor é um imitador de Deus no exato ato da pintura, o pintor visa ser também uma espécie de criador, ainda que a dimensão da ideia dificilmente se concretize na finitude da própria mão

humana, distinguindo-o, assim, do primado Pintor que é Deus. A ideia ou invenção imita Deus, o princípio e causa de todas as coisas; o desenho, a pintura, imita a natureza que é em si já uma pintura de Deus, permitindo, assim, a coexistência de diversos modos figurativos de representar o mesmo fundamento. Aceitando a imitação da natureza em virtude da imitação da ideia, o processo da criação dá-se, essencialmente, na imitação daquilo que se dá no interior do artista. Citando Holanda: "Por meu conselho, o engenho excelente e raro não deve contrafazer ou imitar nenhum outro mestre: senão imitar-se antes a si mesmo e fazer por dar ele aos outros antes novo modo e nova maneira que imitar e do que possam aprender." (*ibid*., p. 35). De acordo com Holanda, as ideias são fundamento divino, residentes no espírito de Deus, e é por meio de um processo de inspiração transcendente que o artista tem acesso direto a essas ideias. É sob o dom da graça divina que o verdadeiro pintor se pode definir: em última instância, é uma elevação mística, um furor, que o torna um intermediário entre o humano e o divino.

Três séculos mais tarde, já no livro terceiro d'*O Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer dedica-se extensivamente à análise da obra de arte com base na Teoria das Formas de Platão. Herdeiro da tradição moderna do génio original e criador, Schopenhauer entende o génio artístico como alguém com a capacidade de libertação da vontade, de pura contemplação das Ideias platónicas e de as comunicar através da arte. O génio — que é o verdadeiro artista — encontra-se num nível elevadíssimo de consciência, capaz de reconhecer o poder esmagador da vontade e, em concomitância, os limites da condição humana. Elevando-se frequentemente a um estado de puro sujeito de conhecimento, o génio vive consciente do mundo como espelho da vontade. De forma análoga a Holanda, Schopenhauer favorece a conceção plotiniana que defende o reconhecimento da beleza em diferentes graus, de acordo com o nível de beleza em cada alma, e declara que a ideia "só se revela a cada um proporcionalmente ao valor do seu espírito"[2], depositando no génio a maior capacidade de conceber a ideia e a missão de a manifestar em obras de arte.

Para o filósofo alemão, a ideia constitui o objeto da arte, "a fonte verdadeira e única de toda a obra de arte digna deste nome" (*ibid*., p. 296). Ao contrário do conceito, "abstrato e discursivo" (*ibid*., p. 294), a ideia é "absolutamente intuitiva" (*ibid*.) e apenas é acessível ao conhecimento humano segundo a condição da recusa da individualidade e da vontade,

[2] Schopenhauer, A., *O Mundo como Vontade e Representação*, p. 294.

elevando o indivíduo ao estado de puro sujeito de conhecimento. As ideias são a objetivação adequada da vontade, isto é, são unidades que se transformam em pluralidade, manifestando-se no formato de fenómenos variados e em diferentes graus de clareza e perfeição (*ibid*., p. 227); os conceitos, por outro lado, são unidades retiradas da pluralidade. Por conseguinte, se a finalidade da arte é "estimular o ser humano para que reconheça as ideias" (*ibid*., p. 323), o artista que trabalha partindo de conceitos mantém-se entorpecido pelo mundo dos fenómenos, transmitindo através da sua arte uma mensagem ontologicamente inferior.

Considerando-a já num nível elevado de pureza representacional, a arte é um meio capaz de suspender a vontade (ainda que apenas temporariamente), na medida em que se liberta da qualidade utilitária subjetiva que caracteriza as restantes coisas. Também Schopenhauer considera que a condição necessária para experienciar tal sintoma fugaz de liberdade é a capacidade de contemplação: um estado em que o indivíduo se anula enquanto indivíduo, e permanece, somente, puro sujeito de conhecimento. Os arquétipos, as ideias eternas, são o objeto dessa contemplação, por via da arte ou da natureza (em grau menor), funcionando como um repouso para o espírito atormentado pela vontade e, em simultâneo, com um valor cognitivo elevadíssimo: o sujeito que concebe a ideia, concebe o modelo eterno, universal, estável, totalizante. Estando fora do âmbito do racional e do discursivo, a ideia apresenta-se intuitivamente, como uma imagem ou visão que "paira diante" (*ibid*., p. 296) o artista; uma espécie de fantasma. O artista não parte de uma definição clara, conceptual, racional, do que tenciona dizer ou de qual a função final da sua obra; ele deixa-se guiar pela intuição, pela própria experiência da criação, que é o acesso à ideia.

Os diferentes níveis de objetidade da vontade dão-se nas diferentes práticas artísticas do mesmo modo que se dão nas ideias. Ainda que Schopenhauer não admita a pintura como a arte mais elevada — ao contrário de Holanda —, o culminar da reflexão resulta num verdadeiro hino à arte da música: para o filósofo alemão, a música é a objetidade ideal de todas as Ideias, sendo assim, uma cópia da vontade e não de uma Ideia; está para a vontade do mesmo modo que todo o mundo como representação para ela está. Citando Schopenhauer, "ela exprime o que há de metafísico no mundo físico, a coisa em si de cada fenómeno. Consequentemente, o mundo poderia chamar-se tanto uma incarnação da música como uma incarnação da vontade." (*ibid*., p. 330).

Schopenhauer assume a influência da teoria platónica das Ideias de um modo transversal a todo o seu sistema. Porém, se a doutrina platónica

é frequentemente crítica e negativa em relação à natureza e ao estatuto ontológico da arte, Schopenhauer propõe-lhe uma nova estima à luz de semelhantes princípios. Mantém-se, em ambos os sistemas, a importância do modelo ideal. Se para Holanda, a pintura é capaz de nos dar acesso à Ideia Divina, ascendendo "cada vez mais e fazendo-se espírito"[3], mesclando-se "com a fonte e exemplar das primeiras ideias, que é Deus" (*ibid.*), para Schopenhauer, a arte consiste num modo de "conhecimento especial que se aplica àquilo que no mundo subsiste fora de todas as relações e independentemente delas, àquilo que constitui, para falar com rigor, a essência do mundo e o verdadeiro substrato dos fenómenos."[4].

Os dois autores concebem o artista como aquele que vê mais profundamente, que rompe com a aparência enganosa do mundo fenoménico e alcança, ora pela imaginação, ora pela intuição, uma dimensão ontologicamente superior. A imaginação e a fantasia são, para ambos, o universo fecundo para o acesso ao "mundo de espíritos invisível" (*ibid.*, pp. 328-329). Este mundo, acessível apenas ao génio e àquele que se eleva temporariamente ao estado do génio, é a força inspiradora para a criação artística.

Ainda que ambos apresentem uma quididade antagónica da substância primordial — isto é, compreendendo, por um lado, um Deus da luz, formal, inteligível, e por outro, um deus absolutamente informal, obscuro, incognoscível — encontra-se, nos diferentes sistemas, uma mesmidade de considerações sobre o fundamento da arte. Ao conceberem a Ideia como o eixo da estrutura da experiência estética, conferem à arte o estatuto de caminho privilegiado para o conhecimento da verdadeira essência das coisas, uma convergência que evidencia uma surpreendente continuidade entre um humanista português do Renascimento e um filósofo alemão do Romantismo.

Bibliografia

Holanda, F. (1984) *Da Pintura Antiga*. Livros Horizonte.
Holanda, F. (1984) *Diálogos em Roma*. Livros Horizonte.
Schopenhauer, A. (2021) *O Mundo como Vontade e Representação*. Edições 70.

[3] Holanda, F., *Da Pintura Antiga*, p. 44.
[4] Schopenhauer, A., *O Mundo como Vontade e Representação*, p. 231.