

A ARQUITECTURA DO NÚMEN.

FRANCISCO DE HOLANDA NO ITINERÁRIO DA FÁBRICA DIVINA

Nuno Afonso

Imaginar ou reconstituir o pensamento criativo, o pensamento plástico que dá origem às formas e por elas é revelado, implica a reunião contraditória heterogénea das referências, presentes em cada imagem oferecida ao nosso olhar. Isto inclui exercer o jogo desconcertante do raciocínio por paradoxo, que descobre, na liberdade caótica das conexões imaginárias do artista, a organização que esclarece a sua obra. À fácil procura de adaptação do objecto antigo ao exercício das disciplinas científicas modernas, substitui-se o uso destas de forma imaginativa, aplicadas na reconstrução do pensamento criativo. Acreditamos que só esta sintonia com o pensamento de Holanda nos permite falar da sua obra. Procuramos o carácter específico do modo de entendimento renascentista, imaginário, supra-lógico e extravagante, que tem a sua génese na antiga *ars notoria*, nos tesouros de similitudes, ou na doutrina da reminiscência. A arquitectura considerada como espaço de poética teológica, metafísica e exegética, adquire contornos sobrenaturais, na medida em que ultrapassa a simples natureza das formas, dos personagens, do espaço e do tempo. A forma é aqui o suporte dos exímios requisitos do mistério, não tem somente como objecto as figuras do passado, mas sim a metapsicologia que as trespassa e inunda, presente na grande composição da intencionalidade, em que o virtual instrumentaliza o visual.

O mistério da encarnação divina reflecte-se na arte, e exige que cumpra duas finalidades: a obra de arte deve imitar o paradoxo da visibilidade do divino, descrever o indescritível, tornar tangível o inefável. Não obstante, também deve actualizar essa manifestação, torna-la presente e viva como sacramento, porque no tempo presente o mistério da encarnação do Verbo não cessou. As imagens de Holanda são presença e mistério, em simultâneo, para além de narrativa e aspecto visível. As Escrituras, motor primordial das suas criações e imagens, constituíam muito mais do que um mero conjunto de narrativas que se ilustram friamente. No tempo de Holanda a Bíblia era a autoridade máxima em termos de erudição, oceano ilimitado de sentidos. O mistério está presente em cada letra, em cada palavra, por de trás de cada história está o próprio enigma da encarnação do Verbo, omnipresente e caleidoscópico, em que convergem o presente, o passado e o futuro. A imensidade de sentidos, de harmonias ocultas que definem a própria acção de Deus no mundo, exigiu, ao longo da história, a formulação da ciência interpretativa. Esta procura revela que, para além da letra, existe o mundo do espírito, insondável na sua totalidade, mas apreensível através do universo das figuras que esta sugere. São Paulo é tido como o primeiro impulsionador da exegese quando afirma: *“A letra mata, mas o espírito vivifica”*¹. Para a exegese medieval a letra era a narrativa, a história, o domínio dos factos, a via obrigatória para a região dos segredos. Todavia, a visão em profundidade é omitida nesta perspectiva superficial, constituída pelo primeiro grau de significação:

“O primeiro significado de um termo corresponde ao primeiro sentido citado, o histórico e literal. O conteúdo do que é expresso por um termo, significa algo pró sua vez. Este último significado corresponde ao sentido espiritual, que supõe o literal e nele se fundamenta. Este sentido espiritual divide-se em três. Como disse o Apostolo na carta aos

¹ Bíblia Sagrada, 2ª Cor. III, 6.

*Hebreus 7,19, a Antiga Lei é figura da Nova; e esta mesma Nova Lei é figura da futura glória, como diz Dionísio na Ecclesiastica Hierarchia.*²

² S. Tomás de Aquino, *Suma Teológica* - Ia, 1, 10

Ao sentido histórico simples correspondia, na exegese medieval, o sentido espiritual múltiplo, diversificado por não poder conter a infinitude de Deus. O sentido histórico continha um mau sentido, o sentido literal, que, tomado como o último, destruía toda a função das escrituras enquanto revelação. A história reveste-se de dualidade, entre literal e espiritual, entre figura e informe, entre corpo e alma. A perspectiva historicista corresponde à idolatria, o seu ídolo é a letra, que não consegue refractar os múltiplos sentidos da luz divina.

Na idade média são identificados quatro sentidos distintos nas escrituras, o método universal de leitura, que começava por ser histórico, e que reflectia posteriormente três sentidos espirituais: um sentido alegórico, tipológico e espiritual. A linguagem alegórica é codificada (do grego *alla-ègorein*: « dizer outra coisa»), ela substitui a continuidade dos conceitos pela descontinuidade das imagens, a incoerência destas imagens avisa o destinatário sobre a natureza oculta da mensagem. O sentido tipológico pressupõe a linguagem matricial que reproduz o modelo divino, intemporal, mas aplicável a cada instante do quotidiano, mercê da manifestação perpétua do Verbo, que ilumina o dia-a-dia dos crentes. Ela assenta sobre figuras eternas, abertas ou atraídas pelo devir, utilizáveis como modelos de orientação perene. O Sentido Espiritual é o sentido mais elevado, o *sensus spiritualis*, aquele que é descoberto em comunhão com a graça de Deus. A interpretação espiritual é considerada acto de permanente novidade e profecia, e subdivide-se em três facetas específicas: Mística ou reservada aos mais altos mistérios da união da alma com Deus, Tropológica, sinónimo de moral, direccionada para a acção, e Anagógica, dirigida para os fins últimos.

A interpretação das Escrituras é aplicada à arquitectura durante toda a idade média, ela é como que a orientação e estrutura da arte sacra, tal como nos testemunha o tratado de Ceninni. Esta situação pouco mudou até à edição do “*De re aedificatoria*” de Alberti, em que os valores da exegese medieval são negados e invertidos. A arte de Alberti é uma ciência visual orientada pela matemática e não pela exegese, o edifício já não é algo aberto à significação espiritual, mas do domínio da pura visualidade:

*“Denomino por signo, aqui, tudo aquilo aquilo que se situa sobre uma superfície de maneira a ser percebida pelo olho. Subentende-se que tudo aquilo que não provem da visão em nada se refere ao pintor.”*³

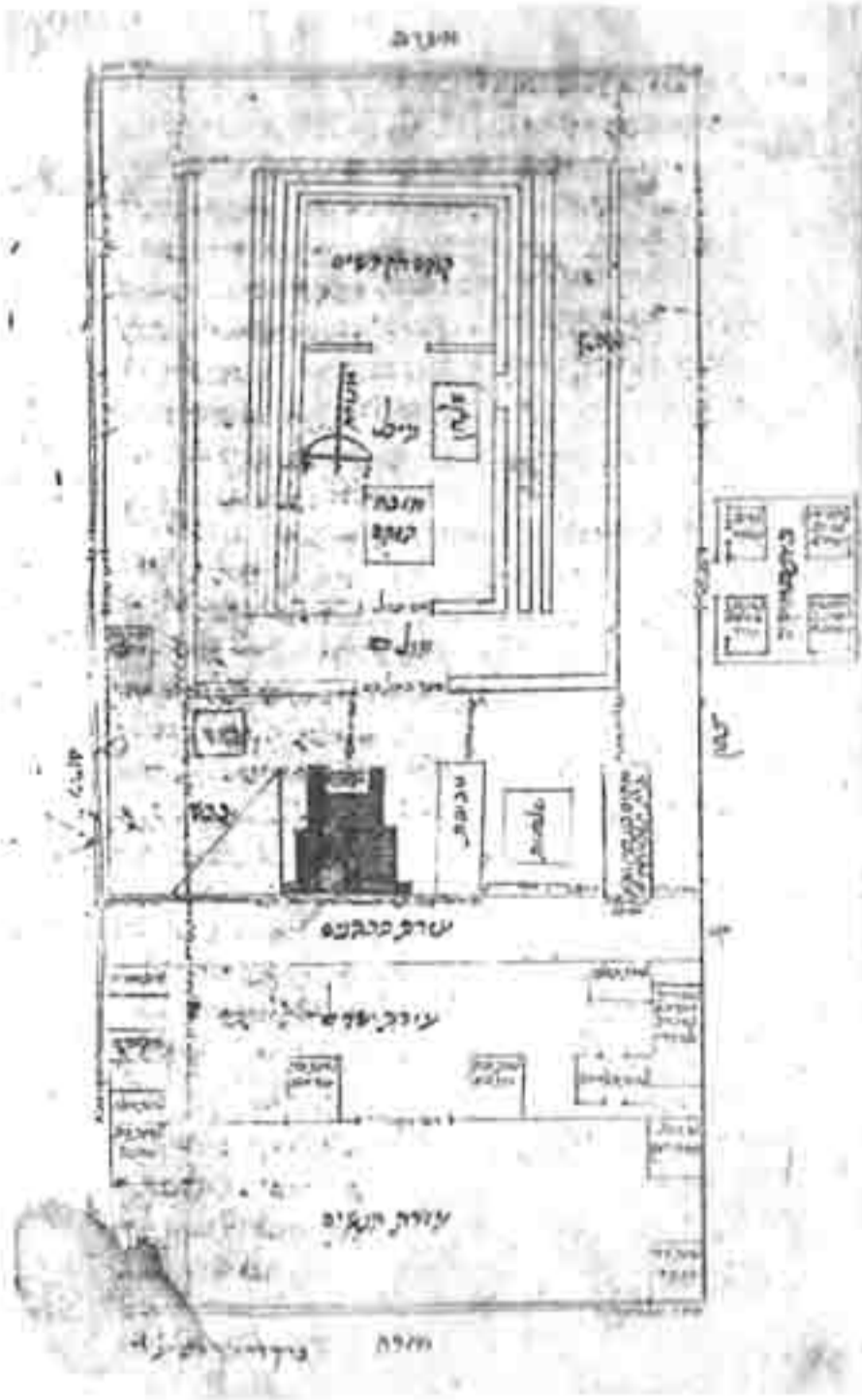
³ Alberti, *De Pictura* – (I,2).

Aquilo que não provém da visão é, para Alberti, tudo o que a noção de signo possuía anteriormente, a figura como algo ligado àquilo que a transcende, habitada pelo inefável.

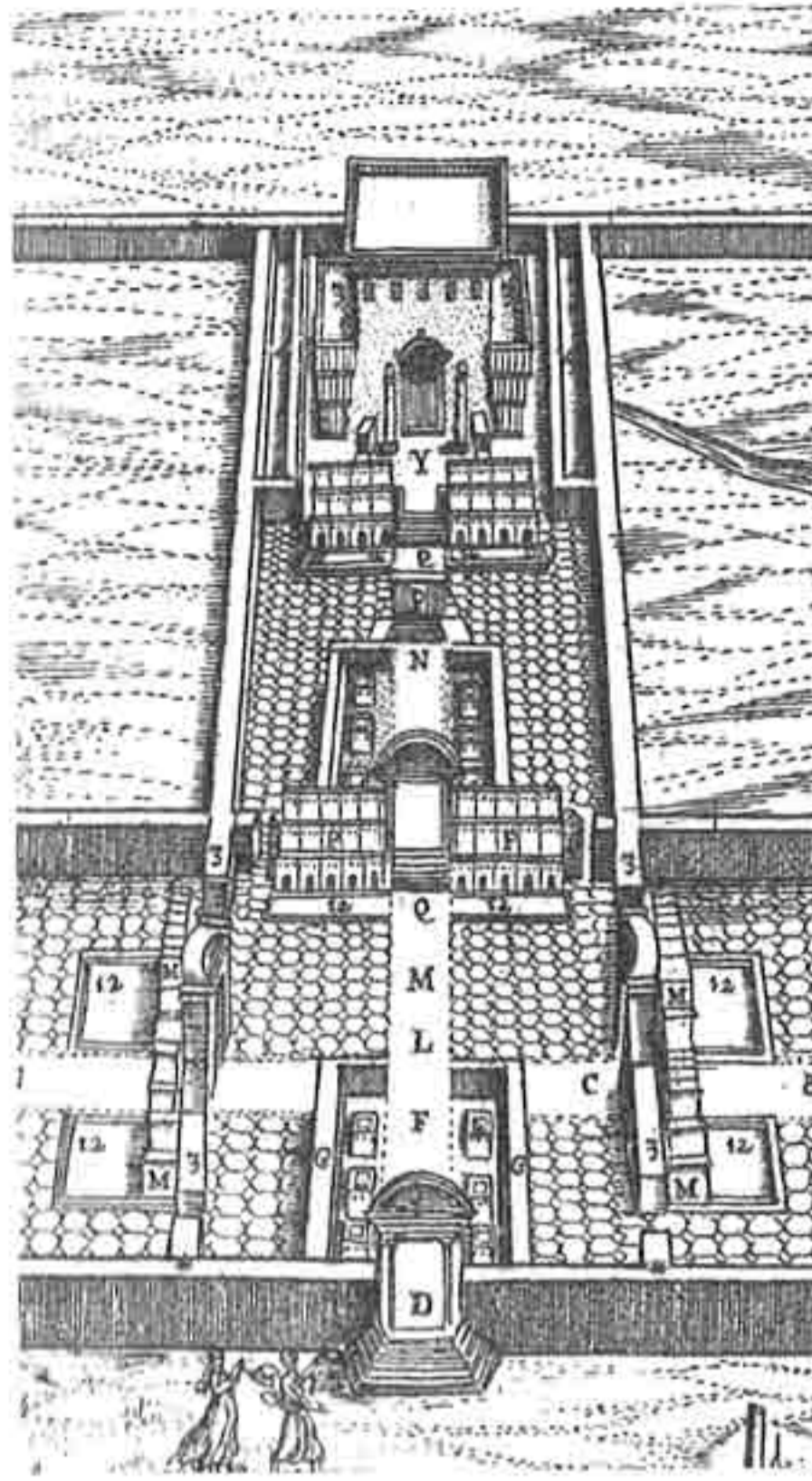
Alberti contraria a exegese medieval quando propõe o sentido de recuperação histórica como fim último da arte⁴. De um só golpe Alberti corta radicalmente com a Idade Média: o eterno sentido do sagrado na arquitectura torna-se devir histórico e arqueológico.

⁴ Cf., Alberti, *De Pictura* - (II,33)

Tal concepção tende a inverter-se no tempo de Francisco de Holanda. A recuperação do imaginário bíblico da arquitectura tem, como consequência, a reformulação do papel do arquitecto maneirista, elevado à mais alta função de “teólogo visual”. A necessidade de clarificar a palavra das escrituras, incorpora a necessidade de integrar o desenho no exercício intelectual de aproximação à compreensão de Deus, por meio da imaginação.



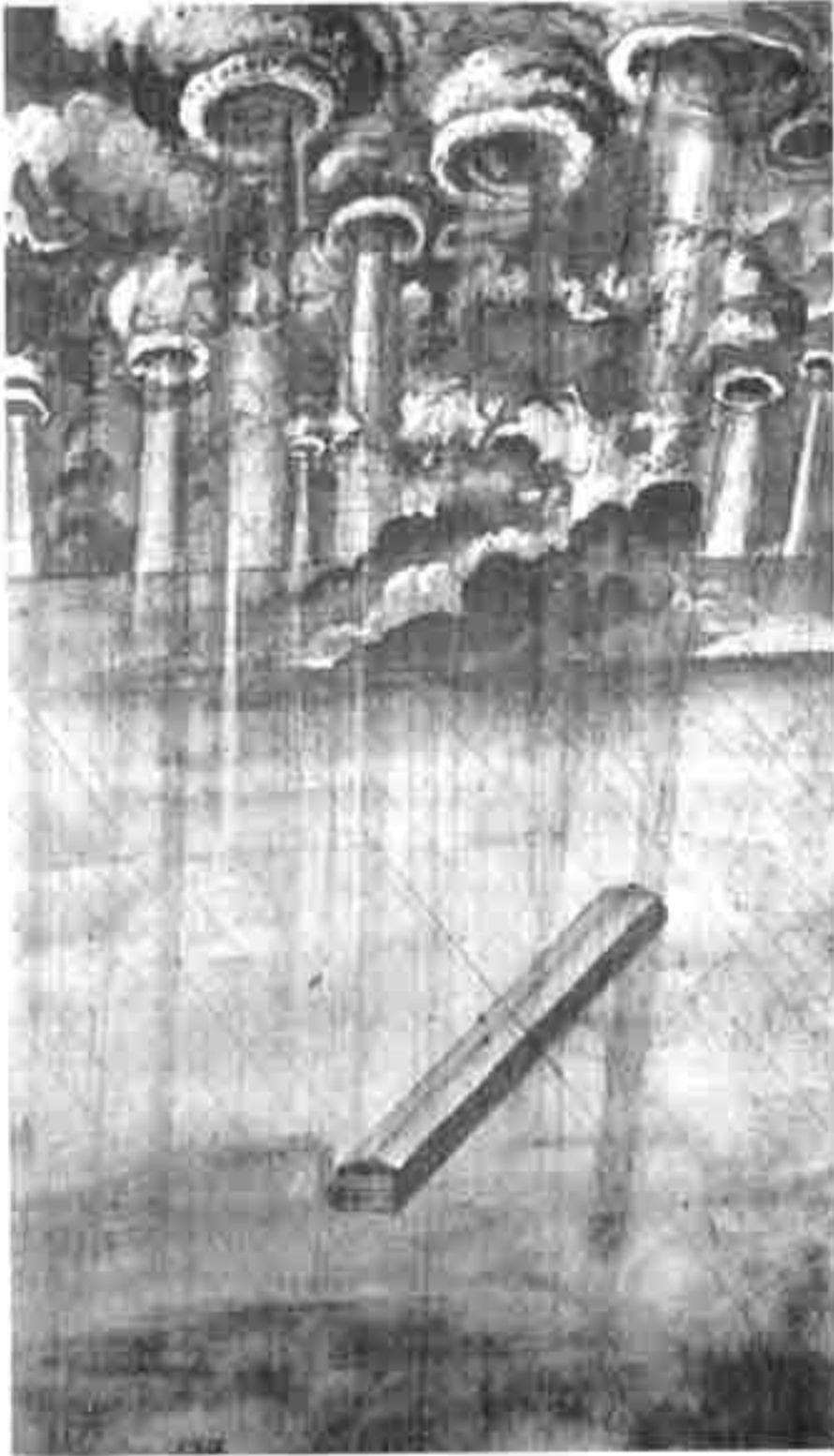
[Fig. 1]



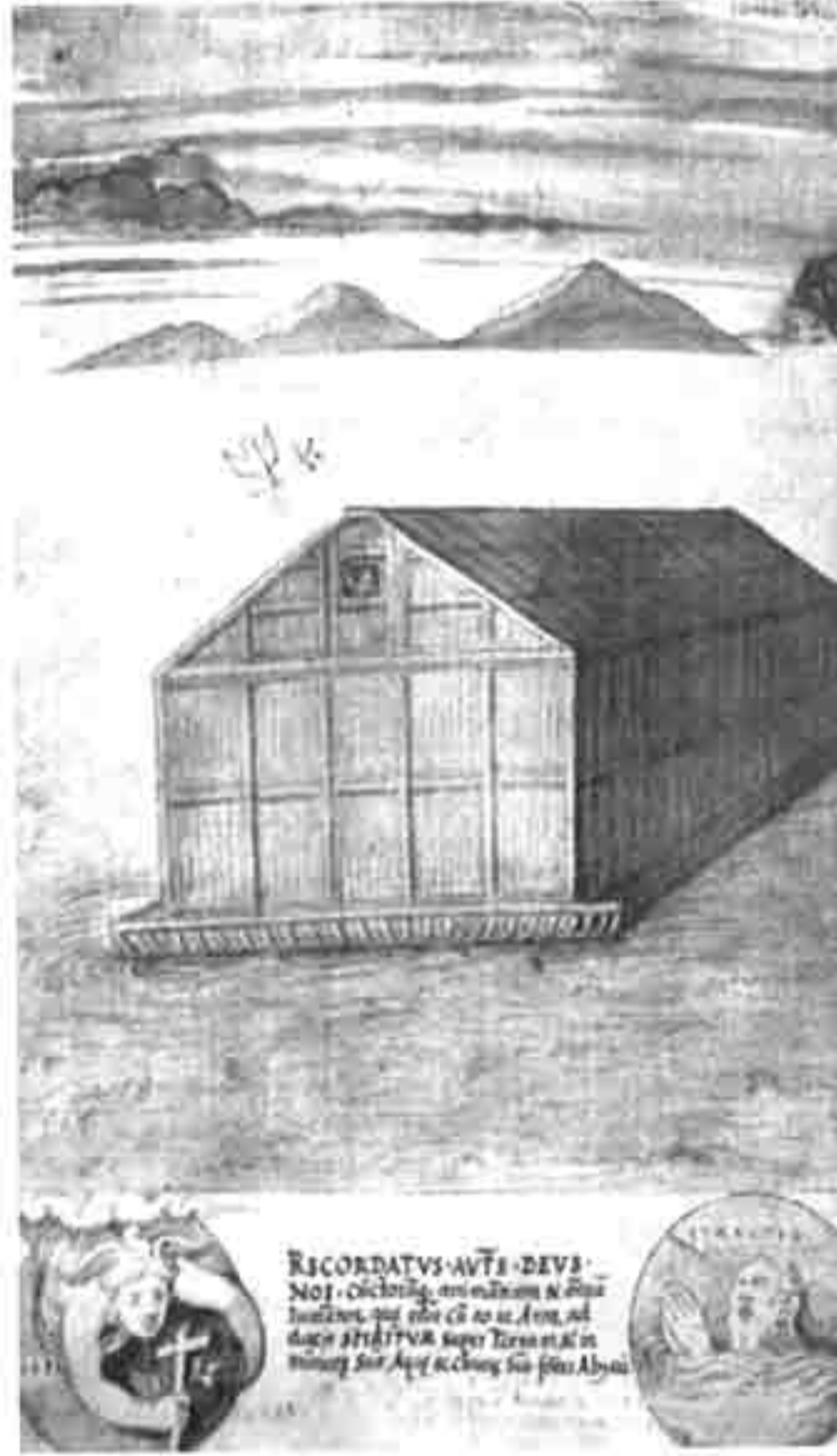
[Fig. 2]



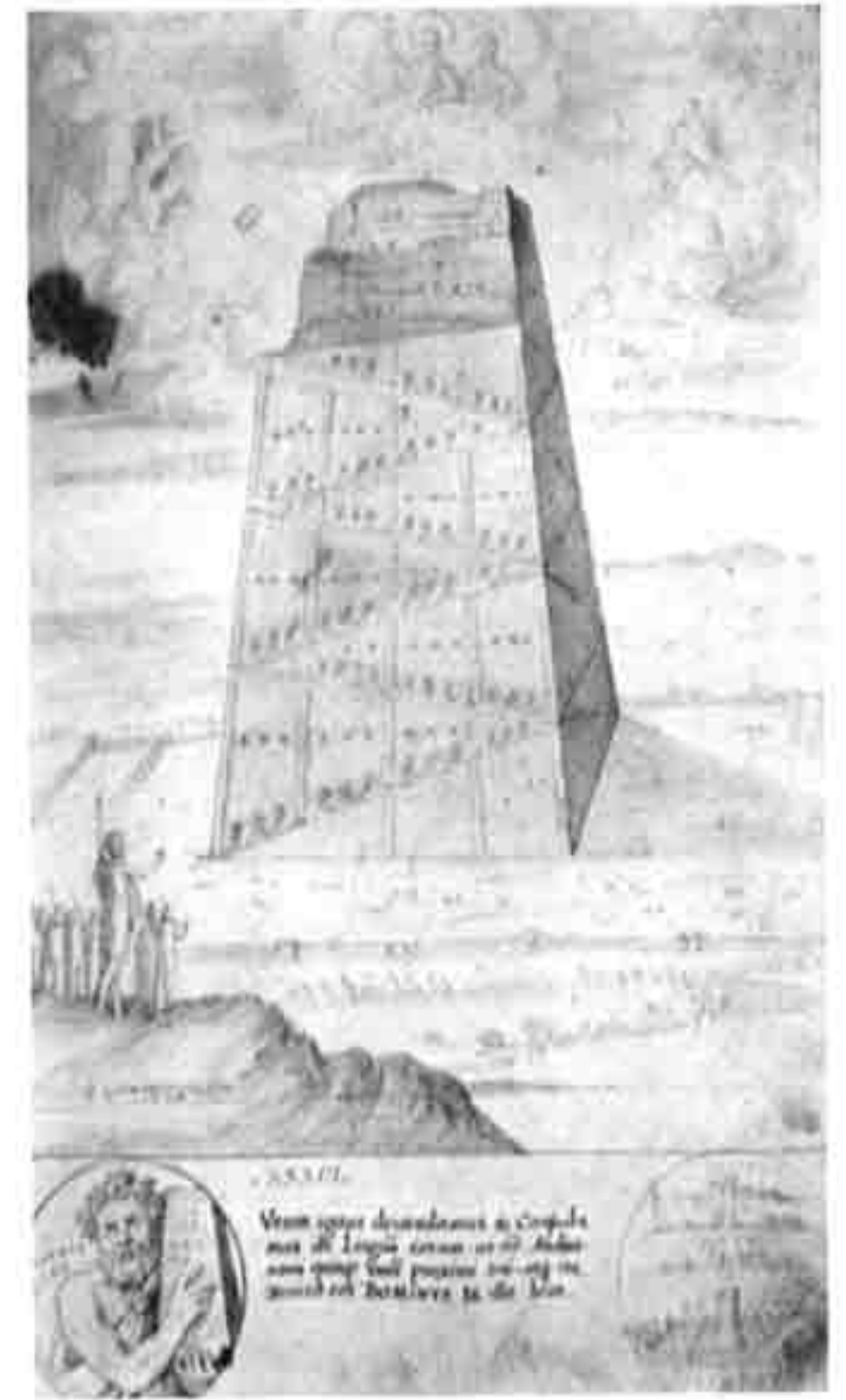
[Fig. 3]



[Fig. 4]



[Fig. 4a]



[Fig. 5]

⁵ São eles Noé (Gén. 6), Moisés (Êxodo 25), Salomão (I Reis 5; 6; 7; 8), Ezequiel (Ez. 1; 40-42), e S. João (Ap. 21).

⁶ Bíblia Sagrada, I Reis 5-7.

Seguindo as Escrituras, encontramos momentos em que Deus confere aos seus profetas a inspiração arquitectónica, ou revelação em forma de arquitectura⁵. É na figura bíblica de Hiram, o arquitecto de Salomão⁶, que os teóricos maneiristas encontram o protótipo do arquitecto profeta, o génio inspirado que concebe o templo enquanto teofania. Todavia, estas questões não têm origem no renascimento, uma vez que já as encontramos no *In Visionem Ezequiel* de Ricardo de San Victor, obra do séc. XII, que defende a teoria da visualização construtiva do templo, enquanto necessidade exegética, facto que produz as primeiras ilustrações cristãs da arquitectura revelada. A teoria de San Victor vai estabelecer a epígrafe seguida pelos exegetas medievais, tais como Nicolau de Lira (1270-1349), que nos seus *Postillae* recorre aos vetustos textos cabalísticos da Mishná e ao Código de Maimónides

[Fig. 1]⁷, para dissolver as incertezas quanto à forma arquitectónica do templo. Porém, é só no séc. XVI que surgem as primeiras representações historicamente aceitáveis do templo. Na Bíblia Ilustrada, publicada em Paris no ano de 1540, François Vatable incorpora as ilustrações da fábrica divina, que irão exaltar o imaginário maneirista. No contexto português, Frei Heitor Pinto recorre novamente a Ricardo de San Victor, para explicar a disposição do templo no seu *In Ezequielem Prophetam Comentariorum* (1568). Heitor Pinto recua, nesta obra, para a explanação simbólica medieval, que poucas importância confere às ilustrações do templo, vistas como cedência ao erasmismo literal e historicista. Não obstante, são as ilustrações de Vatable [Fig. 2]⁸ que vão influenciar os desenhos que Holanda concebe para o seu *De Aetatibus Mundi Imagines*. No seu itinerário da revelação Holanda vai ilustrar os diversos momentos da fábrica divina. A intenção primordial de Deus passa pela suprema arquitectura homem, seu templo vivo. Porém, Holanda vislumbra outro templo, nesta sucessão de ocorrências, o templo do monte [Fig. 3], presente no paraíso, de acesso difícil à descendência de Adão. É esse templo ideal que, no tempo de Holanda, representa o protótipo de toda a arquitectura. Todas as construções futuras são sombras desse templo. Então a primeira construção revelada é a arca de Noé [Fig. 4], como lugar da salvação, à qual se segue a resposta humana, a Torre de Babel [Fig. 5], a origem simbólica de toda a construção profana. Babel é o símbolo bíblico da arrogância de uma arte que serve o orgulho humano, que quer substituir a revelação Divina pelo engenho técnico. Esta edificação conduz-nos no sentido da obscuridade do caos primordial, da imagem sem teologia. Holanda refere-se também, nos seus desenhos⁹, à revelação da construção da Arca da Aliança [Fig. 6], ao templo de Salomão [Fig. 7, 8], e à revelação da reedificação do Templo, segundo Ezequiel [Fig. 9]. Deus comunica com a fantasia do artista através do modelo em tudo semelhante à ideia, a “*ratio architecturae*” original e primordial. As várias construções sagradas, descritas pela Bíblia, são encadeadas como manifestações da mesma ideia: a arca prefigura o tabernáculo, que, por sua vez, manifesta a ideia do templo de Salomão, a forma consumada da manifestação divina, percepção sensível e modelar da presença de Deus:

“Mandaste-me construir um templo sobre a Vossa santa montanha e um altar na cidade da Vossa habitação, conforme o modelo da tenda santa que preparaste desde o princípio. Convosco está a sabedoria conhecedora das Vossas obras, que estava presente quando fizestes o universo, que sabe o que é agradável aos Vossos olhos e o que é recto segundo os Vossos preceitos. Enviai-a, pois, dos Vossos santos céus, enviai-a do trono da Vossa glória, para que me assista nos meus trabalhos e para que eu saiba o que Vós é agradável.”¹⁰

É esta mesma sabedoria, irmã da providencia divina, que esclarece a figura que descansa com Deus num desenho de Holanda¹¹. Do ponto de vista da sabedoria auxiliar de Salomão, deriva também a noção de que todas as artes têm nela origem: a ideia é idêntica independentemente das diversas formas que a manifestam.

Holanda antecipa-se nestas imagens às ilustrações de Jerónimo Nadal para a edição jesuítica do *Evangelicae Historiae Imagines*. A conceptualização de imagens, necessárias à explanação das ambiguidades da palavra divina, põe em evidência a necessidade da existência de “pensamento plástico”, como espaço de especulação e exegese, complementar ao discurso literário, que entroniza a reflexão acima dos sentidos. Neste ambiente teórico o conceito e a apologética sobrepõem-se aos sentidos, e a arquitectura vê-se progressivamente reduzida a esquema visual, ideograma que traduz, a todo o custo, relações ocultas, aritméticas e cabalísticas. Ao seguir neste sentido a arquitectura sacrifica a harmonia visual, pois a perfeição das

⁷ Ilustração do código de Maimónides séc.XII.

⁸ Holanda concebe os frontões do seu templo e a generalidade da estrutura do edifício tal como os desenha Vatable, ver figura 7.

⁹ Francisco de Holanda, *De Aetatibus Mundi Imagines*.

¹⁰ Bíblia Sagrada, Sab. 9

¹¹ Cf., Sylvie Deswarte, *Ideias e imagens em Portugal na época dos Descobrimentos*. Lisboa: Difel, 1992. p 123.



[Fig. 6]



[Fig. 7]



[Fig. 8]



[Fig. 9]

¹² Cf., Umberto Pirotti, *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*. Firenze: Olschki, 1971. pp. 56-60

¹³ Girolamo Cardano, *Liber de Immortalitate animorum*. Lyons: S. Gryphus, 1545. p.38

formas deve ceder à inspiração da abstracção exegética. Provoca-se deste modo a ruptura com o protótipo clássico de Alberti, que exigia a convivência harmónica entre a ideia e a visualidade. A beleza existiria apenas em função da análise intelectual, ao dispor de um número cada vez mais restrito de eleitos. As inovações estéticas, divulgada por Varchi em 1546¹², edificam também a noção de que qualquer artista, consciente da essência profunda da sua arte específica, conhece e pode operar em todas as artes e ciências. De novo o primado da ideia, enquanto revelação ou sabedoria infusa, justifica o novo paradigma do artista universal, que, como Miguel Ângelo, possui mestria em todas os domínios do saber. O artista é simultaneamente teólogo inspirado, mago e cientista. Ao comentar Vitruvius, Cardano afirma que a arquitectura inclui: “*militaris, magia, chimistica e machinatória*”¹³. Holanda está em sintonia com esta teoria quando afirma:

“O segundo instrumento e mais nobre e difícil é com a pena desenhar e lançar as linhas e perfil de toda a gravíssima ciência da pintura, e esta é a columna d’esta arte; e quem souber com uma penna bem desenhar saiba certo que não somente é senhor de todos os géneros de pintura, mas que todas as outras mais sciências ou ofícios d’este mundo tem já sabido a mór parte, e que todas as outras cousas são menos, porque debaixo do perfil de uma penna quis o immortal Deus esconder e descobrir tão suaves e altíssimos segredos e primor, quais nunca poderão entender quem d’eles não participar e souber.”¹⁴

¹⁴ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*. Capítulo XXXVIII.

Tais considerações justificam a sua postura enquanto pintor arquitecto. Holanda inclui-se na esfera do artista eclético, em que as várias formas de expressão artística e científica são sobrepuidas pela revelação incisiva, intuitiva e intelectual, da essência de toda a sabedoria. Este conceito de revelação, semelhante ao de ideia, denuncia o fundamento neoplatónico, na procura de justificação teológica. Não podemos esquecer que o clima de perseguição face à postura da filosofia neoplatónica. Nicolau de Cusa, Bessarion, Pico, Ficino, as academias de Roma e Florença, foram sistematicamente proscritas e desmembradas, assim que os seus patronos desapareciam. A filosofia pagã de Platão, ambigualmente condenada pela igreja é, deste modo, dissimulada sob o aspecto de teologia platonizante. Ficino, influenciado pelo emanacionismo de Plotino, a teologia de platónica de Origeno, Próclo e Nicolau de Cusa, vai desenvolver este pensamento, que incorpora o esquema escalonado das várias faculdades do espírito humano:

“*Hominis anima (...) assumit (...) per sensum has a matéria mundi infectas similitudines idearum, coligit (...) eas per phantasiam, purgat excolitque per rationem, ligat deinde cum universalibus mentis ideis.*”¹⁵

¹⁵ Marsilio Ficino – *Teologia Platónica* XVI, 3.

Por sua vez Giordano Bruno propõe o retorno à metafísica neoplatónica da luz, em que desenvolve a teologia ficiniana. Para Bruno a razão e as faculdades interiores da alma, configuram-se como sombra recortada pela luz de Deus, reflectida pelo intelecto. O perpetuo *descensus* da luz do intelecto irrompe na matéria, e origina nas faculdades intermédias a relação entre *umbra tenebrarum* e *umbra lucis*¹⁶, entre imagem e intelecto. É esta coincidência dos opostos, supra dialéctica, que vemos representada na imagem do primeiro dia da criação, desenhada por Holanda. A revelação intelectual desce sobre a imaginação, acendendo nela as sensações que por sua vez espiritualizam o corpo (*corpus sensu ascendit*), e operam o trabalho de redenção da alma. A imaginação é o palco em que o intelecto se prepara para a contemplação da luz divina, experiência estética plena de sensualidade mística. Esse supremo mistério da criação vai ecoar pelo séculos, em inúmeras matizes históricas, como arquétipo da inspiração divina de todas as obras de arte. Holanda no seu livro *De Aetatibus Mundi Imagines* pretende representar esses momentos, em que a imaginação profética é incendiada pelo furor divino.

¹⁶ G. Bruno Op. Lat., II, 1 (*De umbris idearum*)

A relação evidente entre a composição da arquitectura do templo e as proporções humanas, torna-se pretexto para cristianizar o antropomorfismo clássico firmado por Vitruvius. Esta forma específica de revelação deu origem, na antiguidade, à corrente mística judaica, patente nos escritos cabalísticos da Mishná¹⁷, que procuravam retirar ensinamentos gnósticos da métrica e da numerologia patentes na composição dos edifícios descritos pela Bíblia. A Mishná era recuperada, pelos arquitectos, enquanto equivalente judaico-cristão das teorias pitagóricas prescritas por Vitruvius. Nas suas intruções construtivas, assim como nas directivas para a perparação de estuques e outros aspectos materiais, encontramos poucas referências que possamos denominar

¹⁷ Cf., Gafni Oppenheimer, *Jews and Judaism in the Second Temple, Mishna and Talmud Period*. Israel: Yad Ben Zvi, 1993.

¹⁸ Cf., Vitruvius, *De architectura* Livro III, i.

¹⁹ Vitruvius, *De architectura*. Livro V – Introdução. Vitruvius denuncia também, várias vezes, os seus conhecimentos de astrologia. Nos seus projectos para a construção de teatros, aconselha a inscrever num círculo quatro triângulos equiláteros, como estrutura compositiva: “Nesta circunferência é preciso fazer quatro triângulos e dispô-los em intervalos iguais, de forma que, das suas extremidades, eles toquem a linha circular, da mesma maneira que os Astrólogos fazem para marcar os doze signos, segundo a utilidade que existe entre os astros e a Música.”

²⁰ Bíblia Sagrada (Levit. 19, 35; 1 Rs. 5-7).

²¹ A coluna salomónica é outro elemento, não menos habitual, que faz a ligação simbólica dos edifícios com a arquitectura revelada. As colunas vaticanas, supostamente trazidas para Roma por Santa Helena, como relíquias do templo, vão ocupar inúmeros tratadistas, e tornam-se corpo da questão das ordens arquitectónicas. Não é certamente por acaso que estas são a primeira referencia da antiguidade, representada por Holanda no Álbum dos Desenhos das Antiquidades. Cf., Francisco de Holanda, *Da pintura antiga*, capítulo XXXIII.

²² Cf., Philon de Alexandria, *Quaestiones et solutiones in Genesim*. Paris: Cerf. 1979.

²³ Bíblia Sagrada - S. João 2

²⁴ Cf., René Taylor, *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*. Madrid: Siruela, 1992.

esotéricas, ou ligadas à temática neoplatónica de *prisca teologia*. Contudo, encontramos indícios claros de que conhecia e aceitava muitos dos conceitos que dão forma a estas teses. Vitruvius acreditava na gnose veiculada pela numerologia pitagórica. Ele afirma que os números seis e dez são perfeitos, e que o corpo humano é simétrico na medida em que a distância entre as diferentes partes são fracções exactas do todo¹⁸. Refere também como os pitagóricos usavam a relação cúbica na composição poética:

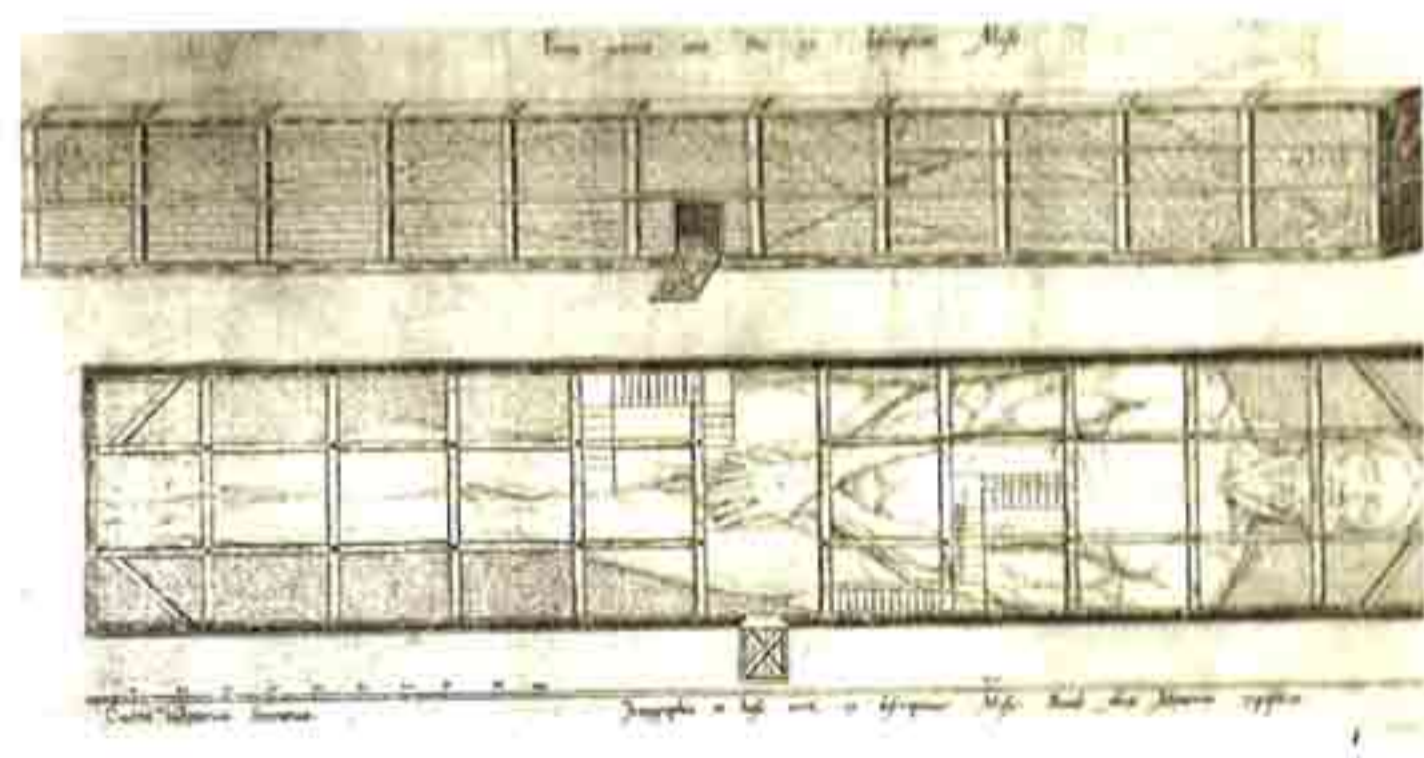
“Era por esta razão que Pitágoras e os seus discípulos utilizavam os números cúbicos para ensinar os seus preceitos, e reduziam os seus versos ao número 216, mas de forma a não colocar mais de três por cada frase”¹⁹

A proportio vitruviana é vista como isótopo da sabedoria profética de Salomão sobre o número o peso e a medida²⁰. Holanda é testemunha do tempo em que se verifica esta exaustiva conversão teológica e filológica dos cânones clássicos, à luz do conhecimento cabalístico da arquitectura [Fig. 10]²¹. Emergem, neste rumo, intérpretes da arquitectura bíblica, tais como Benito Arias Montano, divulgador do salomonismo em terreno Ibérico, ao serviço de Filipe I de Portugal. Montano desenvolve a questão da construção da Arca de Noé [Fig. 11], primeiro momento da fábrica divina. Para tal recorre à obra de Philon de Alexandria²², em que é explicada a forma como a arca foi construída segundo o cânone das proporções do corpo humano ideal. Montano junta este pensamento à reflexão de Agostinho segundo a qual o homem ideal é Cristo, e de que o templo é o seu corpo:

“Os judeus replicaram: - Foram precisos quarenta e seis anos para edificar este santuário e tu reedificá-lo-ás em três dias? - Mas Ele falava do santuário do seu corpo.”²³



[Fig. 10]



[Fig. 11]

Desenvolve-se a ideia clássica do corpo humano como cânone da arquitectura: o corpo de Cristo é a suprema arquitectura de Deus, modelo ideal de toda a arquitectura sagrada. As suas propostas são materializadas nas obras dos

jesuítas Jerónimo de Prado e Juan Bautista Villalpando, com o título *Ezequielem Explanaciones et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani*. Estes foram responsáveis pela reconstrução simbólica do Templo de Jerusalém, o palácio do Escorial, de Filipe I de Portugal, o novo Salomão redivivo²⁴.

Os oratórios herméticos de Roma: o templo interior.

Holanda vai absorver grande parte do seu conhecimento, sobre a arquitectura sagrada, na sua viagem a Itália. O ambiente religioso de Roma imbui de fervor

místico, o reportório imaginário de Holanda. O séquito de Vittoria Colonna, e a corte romana em geral, eram palco de várias experiências artísticas, de carácter religioso, em cujo *dramatis personae* Holanda se vê envolvido. Devido à profunda crise da reforma, as antigas organizações religiosas e ordens monásticas davam lugar a companhias, e grupos de especulação mística, com contornos laicos e humanistas²⁵. Em torno de Vitória Colonna circulavam os membros do grupo denominado Oratório do Amor Divino²⁶, que contava como fundadores S. Filipe de Neri e Guillaume de Briçonnet²⁷, tutor de Margarida de Navarra²⁸, e embaixador de França em Roma. Este grupo tinha como intenção reformar a Igreja Católica, e fomentar a reconciliação com os protestantes. Vittória usa todos os seus contactos eclesiais para defender estas causas²⁹. O Oratório do Amor Divino tem porém, uma história bem mais complexa, no sentido em que se vê envolvido nas origens da Companhia de Jesus³⁰, constituindo a reformulação de um outro agrupamento anterior denominado Oratório da Sabedoria Eterna³¹, de carácter hermético e neoplatónico. Estes dois oratórios apontam como texto fundador o “*Apocalypsis nova*”³² do beato Amadeus de Portugal (João Mendes da Silva), um franciscano português influenciado por Ubertino de Casale, que morre em Milão no ano de 1482. Esta obra profetiza uma reforma da Igreja e a vinda de um Papa angélico que irá salvar o cristianismo de várias ameaças. Estas profecias vão incendiar a imaginação da visionária italiana Arcangela Panigarola³³, fundadora do Oratório da Sabedoria Eterna, e do qual vão fazer parte figuras tão ilustres como os papas Leão X, Pio IV e S. Pio V. Sabemos que o *Apocalypsis Nova* influiu também sobre os desenhos apocalípticos de Holanda, como confirma o estudo de José Adriano de Carvalho³⁴. A *arbor vitae crucifixae* [Fig. 12] é um elemento iconográfico usado por Holanda, e que denuncia o conhecimento profundo desta obra. Estas informações pressupõem a introdução do pintor, aos conhecimentos esotéricos do Oratório do Amor Divino. Tal não é difícil pois na época em que Holanda faz o seu estudo em Itália, Roma era entusiasmada pela presença carismática e mística de S. Filipe de Neri e dos seus oratórios. S. Filipe [Fig. 13]³⁵, cognominado apóstolo de Roma, faz inúmeras experiências artísticas de carácter catequizante, e inventa o estilo musical da oratória³⁶. S. Filipe de Neri recupera a celebração dos mistérios medievais e o teatro litúrgico, em representações que transformavam as liturgias em autênticos palcos de opera, e que chamavam em seu redor toda o povo Romano. Estas novas expressões espirituais, fruto dos anos da crise reformista da Igreja, constituem-se em conventículos de fervor prático e ascético, verdadeiros tubos de ensaio do que viriam a ser as soluções artísticas do Barroco. No período da sua peregrinação a Roma, Holanda dá conta destas novas necessidades e propostas espirituais, que começam a florescer, ao sabor do humanismo hermético,

³⁰ Cf., Innocenzo Collosio, *I Mistici Italiani dalla fine del Trecento ai primi del Seicento - Grande Antologia Filosofica*, vol. IX. Milano: Marzorati, s.d., pp. 2137-2218.

³¹ Cf., M. Veissière, *Guillaume Briçonnet et les courant spirituels italiens au début du XVIe siècle*. Genève: Slatkine, 1987. Vatable foi membro do círculo do Oratório da Sabedoria Eterna. A influencia dos seus desenhos do templo sobre as ilustrações de Holanda reforçam os convívios que Holanda teve com o ambiente criado por estes grupos.

³² Cf., A. Morisi, *Apocalypsis nova. Recherche sull'origine e te formazione del testo dello pseudo-Amadeo*, Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1970.

³³ Cf., E. Giommi, *La monaca Arcangela Panigarola. L'attesa del "pastore angélico" annunciato dell' "Apocalypsis nova" del Beato Amadeo*, Florença: Università di Florença, 1968.

³⁴ Cf., José Adriano de Carvalho, *Achegas ao estudo da influência da Arbor Vitae Crucifixae de Ubertino da casale e da apocalypsis Nova em Portugal no século XVI*, *Via Spiritus*, 1 (1994), pp. 55-109.

³⁵ S. Filipe de Neri, desenho de Rubens.

³⁶ Cf., Ponnelle, Louis, *St. Philip Neri and the Roman Society of His Times (1515-1595)*, London: Sheed Ward, 1937.

²⁵ Cf., L. Febvre, *Au coeur religieux du XVIe siècle*. Paris: Le Livre de Poche, 1983, pp 204-205.

²⁶ Cf., Jean-Pierre Massaut, *L'humanisme et la reforme du clergé*. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

²⁷ Cf., M. Veissière, *L'évêque Guillaume*

Briçonnet. Provins: Société d'histoire et d'archéologie, 1986. Briçonnet é o verdadeiro fundador deste grupo, sendo Filipe de Neri quem introduz mais tarde o oratório do Amor Divino em Roma.

²⁸ Margarida de Navarra princesa de França, era próxima de Vittoria, a

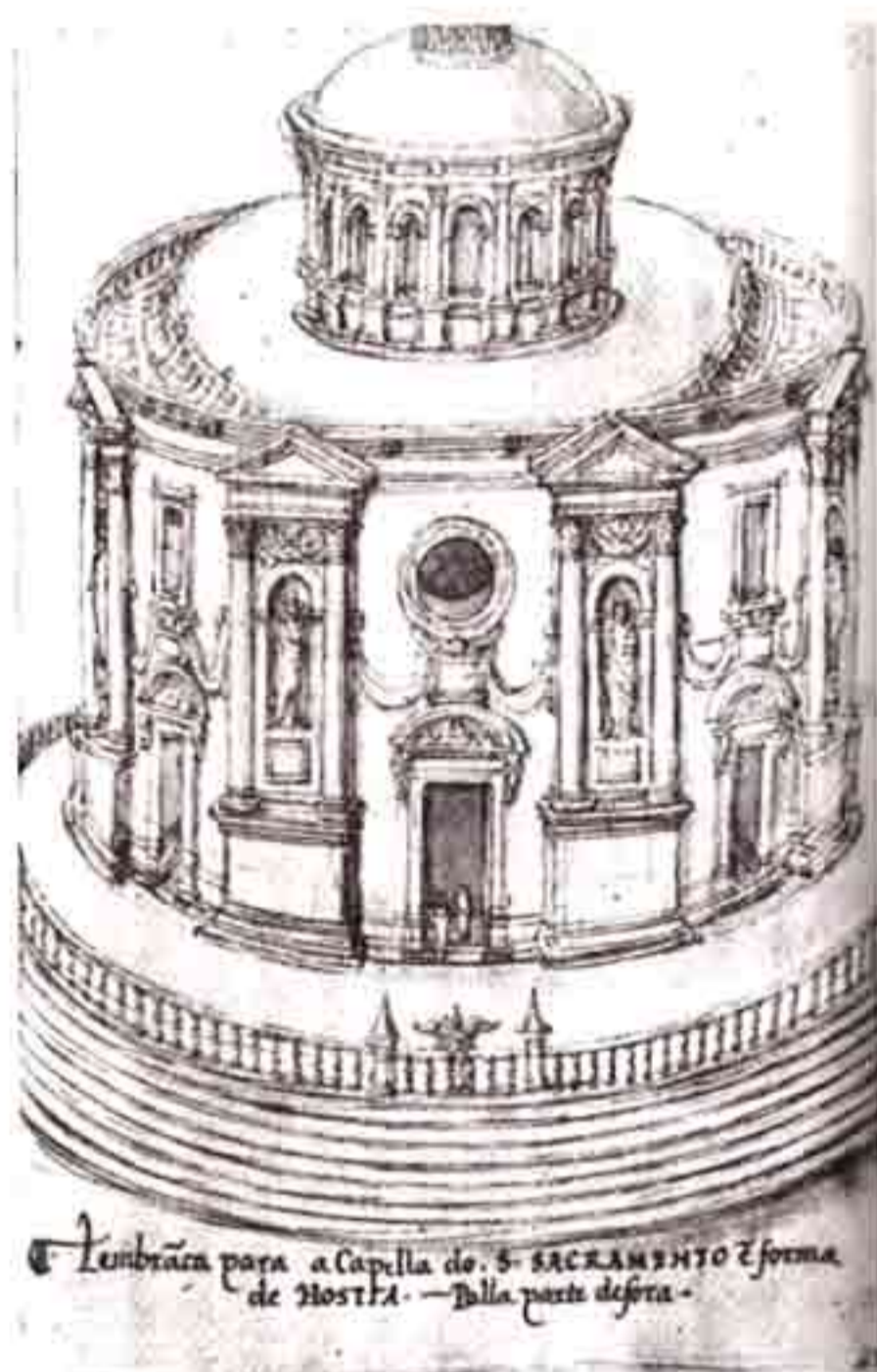
ponto de esta lhe confiar os manuscritos dos seus poemas após a sua morte. Cf., Marguerite de Navarre, *Poésies chrétiennes*. Paris: Cerf, 1996, pp.23-24.

²⁹ Cf., Brundin, Abigail, *Vittoria Colonna and the Poetry of Reform*, Oxford: European Humanities Research Center, 2000.

[Fig. 12]



[Fig. 13]



[Fig. 14]



[Fig. 15]

como resposta a um mundo requintado e conhecedor da metafísica antiga. Holanda encontra aí todo o ambiente místico que pressupõe e exige novas formulações litúrgicas e arquitectónicas.

Nos projectos arquitectónicos, presentes na obra “Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa”, o edifício que Holanda mais ambiciona construir, a capela do Santíssimo Sacramento [Fig. 14], está em conformidade com as prescrições específicas da mística romana:

“Tornando pois ao Fim que pretendo, com o último serviço que é de maior importância que todos os que até aqui tenho lembrado, quero dar termo a este caderno (...) E tornando à Capela do Santíssimo Sacramento, aqui deixo dela uma mui pequena lembrança, por sombra da sombra do que nisso entendo que podia fazer; por que, apenas sendo Lisboa feita um papel, caberia nela os desenhos que nisso faria e entendo que tal obra merece, quanto mais neste quarto de folha.”³⁷

A renovada exaltação do Santíssimo é também impulsionada por S. Filipe, que passava horas extasiado na sua contemplação³⁸. Tal facto deve ter impressionado

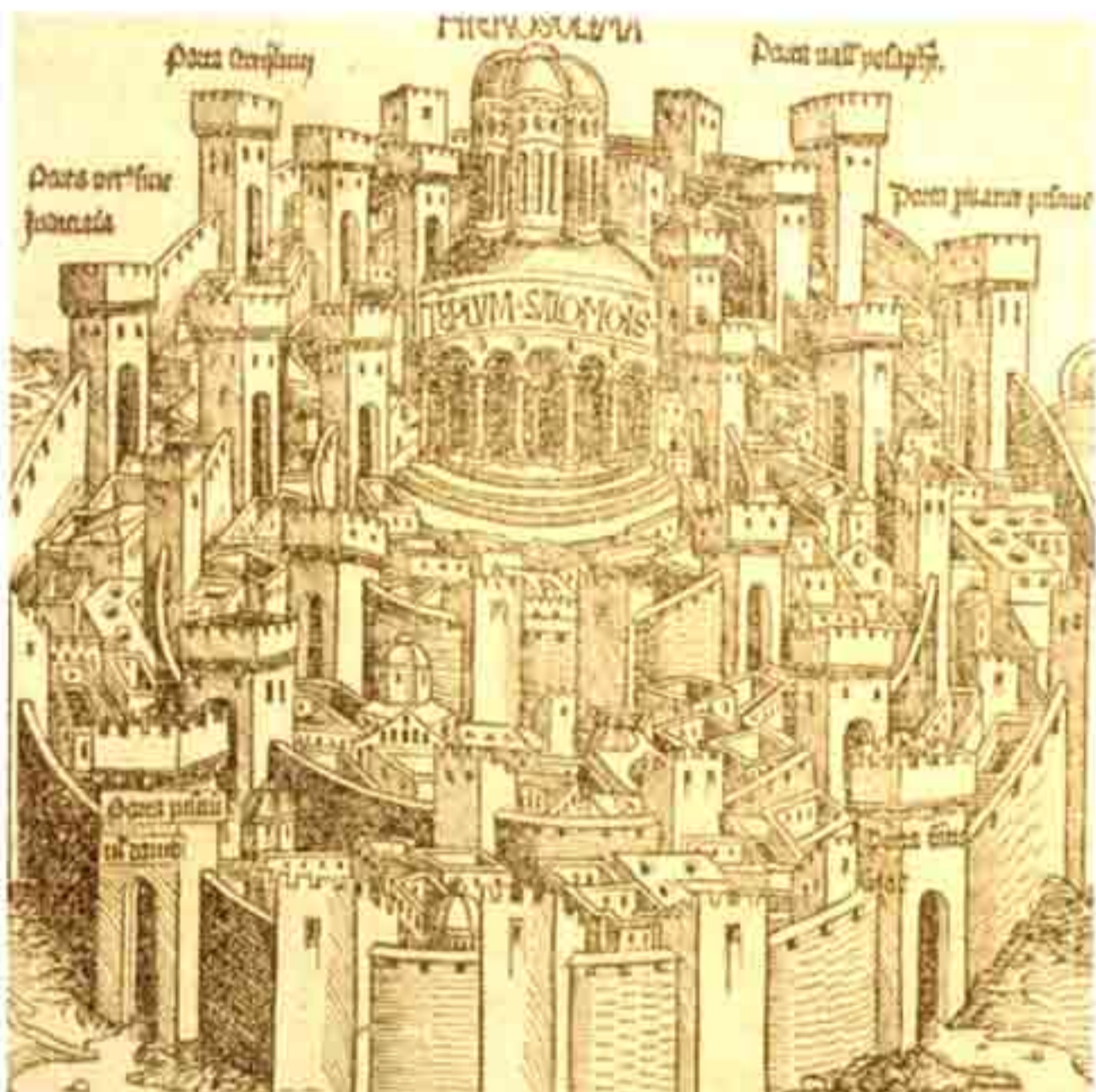
³⁷ Francisco de Holanda, *Da Fabrica que falece à cidade de Lisboa* (fl.28-29)

³⁸ Cf., Trevor, Meriol, *Apostle of Rome: a life of Philip Neri*. London: Macmillan, 1966. Holanda vai executar desenhos para moldes do Santíssimo sacramento, o que confirma o interesse artístico especial por esta forma de contemplação.

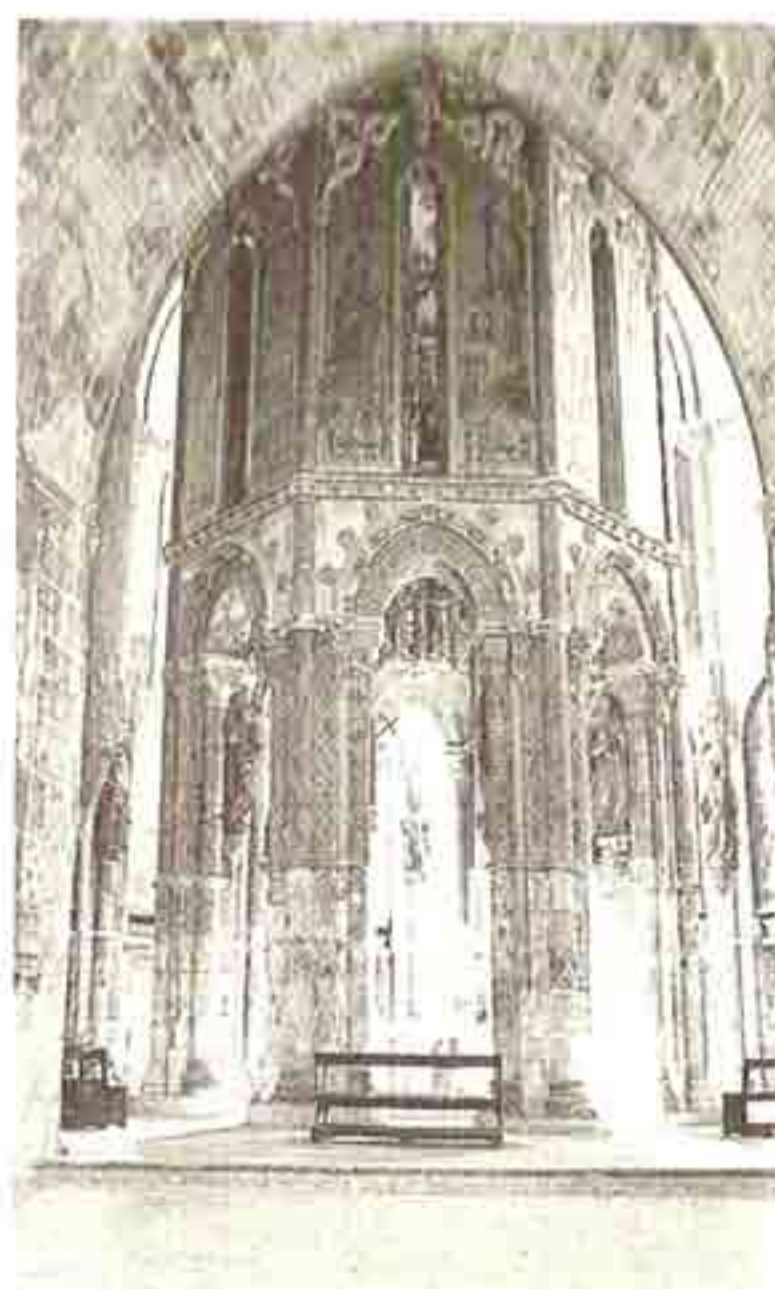
Holanda ao ponto de desejar um edifício que apenas encontra toda a justificação no quadrante das necessidades místicas de Roma.

O oratório é neste tempo o local da ascese, e tem origem nos espaços de experiências espirituais dos académicos neo-platónicos [Fig. 15]³⁹. São espaços de contemplação mística, hiper-simbólicos, em que o santíssimo, presença física de Deus no mundo, se torna a arca da aliança do templo de Salomão renovado.

³⁹ O oratório hermético da sabedoria eterna, numa gravura da obra de Heinrich Khunrath "Amphitheatrum sapientiae aeternae" 1595.



[Fig. 16]



[Fig. 17]

Holanda retoma, no seu projecto para a Capela do Santíssimo, a antiga planta circular [Fig. 16]⁴⁰ do templo, patente nas ilustrações medievais, e posta em voga, no século XIV, pelo arquitecto Galeazzo Alessi⁴¹. Alessi no seu "Libro dei misteri" recupera o templo de Salomão octogonal, tal como o representavam os templários [Fig. 17]⁴², em conformidade com o plano da Cúpula do Rochedo. É natural que Holanda se tivesse também inspirado na igreja octogonal de Tomar, assim como no Mausoléu de Constantina [Fig. 18, 18a]⁴³, que desenha no seu Álbum das Antiquilhas. A planta circular ou poligonal respondia de forma concreta às exigências ideais

⁴⁰ O templo da Cúpula do Rochedo, em Jerusalém, na ilustração medieval do *Liber Chronicarum* de Hartman Schedel.

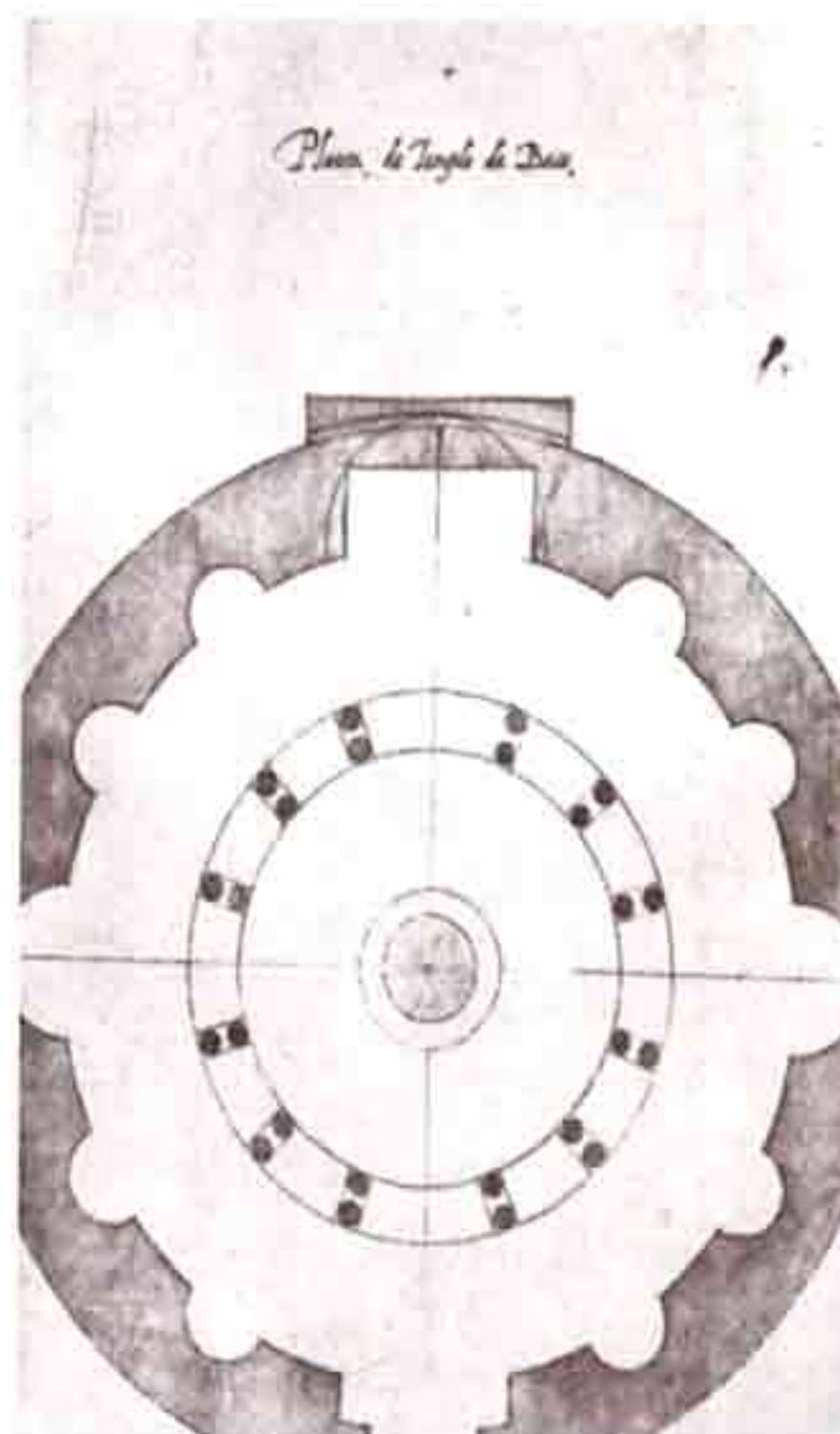
⁴¹ Cf., Kubler, George *Alexander Galeazzo Alessi and the Escorial*. México: Del Arte, 1977.

⁴² Charola de Tomar.

⁴³ Mausoléu de Constantina, Templo de Baco segundo Holanda.



[Fig. 18]



[Fig. 18a]

do neoplatonismo. Alberti convida os arquitectos do Renascimento a celebrar a composição concêntrica, enquanto arquétipo da perfeição, não obstante as necessidades litúrgicas de estrutura longitudinal. A tradição configura um mundo circular em torno do *omfalos*, do eixo do mundo, a planta circular procura representar esse mundo concêntrico. Todavia, as escrituras descrevem pormenorizadamente as directivas proféticas para a construção do templo, segundo planta rectangular. Esta aparente discordância, tem como fundamento a dicotomia entre o templo histórico de Salomão, provisória imagem sob o signo terrestre quadrangular, e o templo celeste, de forma circular e consumada, conforme os anéis do Cosmos. Holanda opta por esta última como expressão do templo celeste que alberga o trono do altíssimo, configurado pelo sagrado coração de Jesus.



[Fig. 19]



[Fig. 19a]

Holanda projecta ainda uma solução inovadora para a época, o baldaquino dentro da charola [Fig. 19, 19a]. Este templo dentro do templo, que alberga o santíssimo, é coroado pela cúpula celeste segurada por oito colunas em forma de anjo. O tema do templo celeste segurado pelos oito anjos dos pontos cardeais, tem origem na obra visionária *Scivias* [Fig. 20]⁴⁴ de Santa Hildegarda⁴⁵. É também na iconografia inspirada por esta obra [Fig. 21]⁴⁶, que Holanda encontra a visão apocalíptica do céu fixo com os astros e as hierarquias em redor de Cristo, tal como nos propõe no seu projecto para o sacrário [Fig. 22]. Toda esta complexa simbologia tinha como objectivo a edificação do castelo interior, verdadeira morada de Deus, por intermédio das faculdades místicas e oratórias:

*"Havendo de tratar da fortificação da cidade material de Lisboa, parece razão dizer alguma coisa do que mais releva, que é a reedificação da cidade espiritual da nossa alma (...) e o reino de seu espírito, guarnecendo e cingindo suas três potências, Memória, Entendimento e Vontade (...) e a torre de menagem da nossa mente com o temor de Deus e com o exercício da oração mental, e com os tiros e setas das jaculatórias armas (...)"*⁴⁷

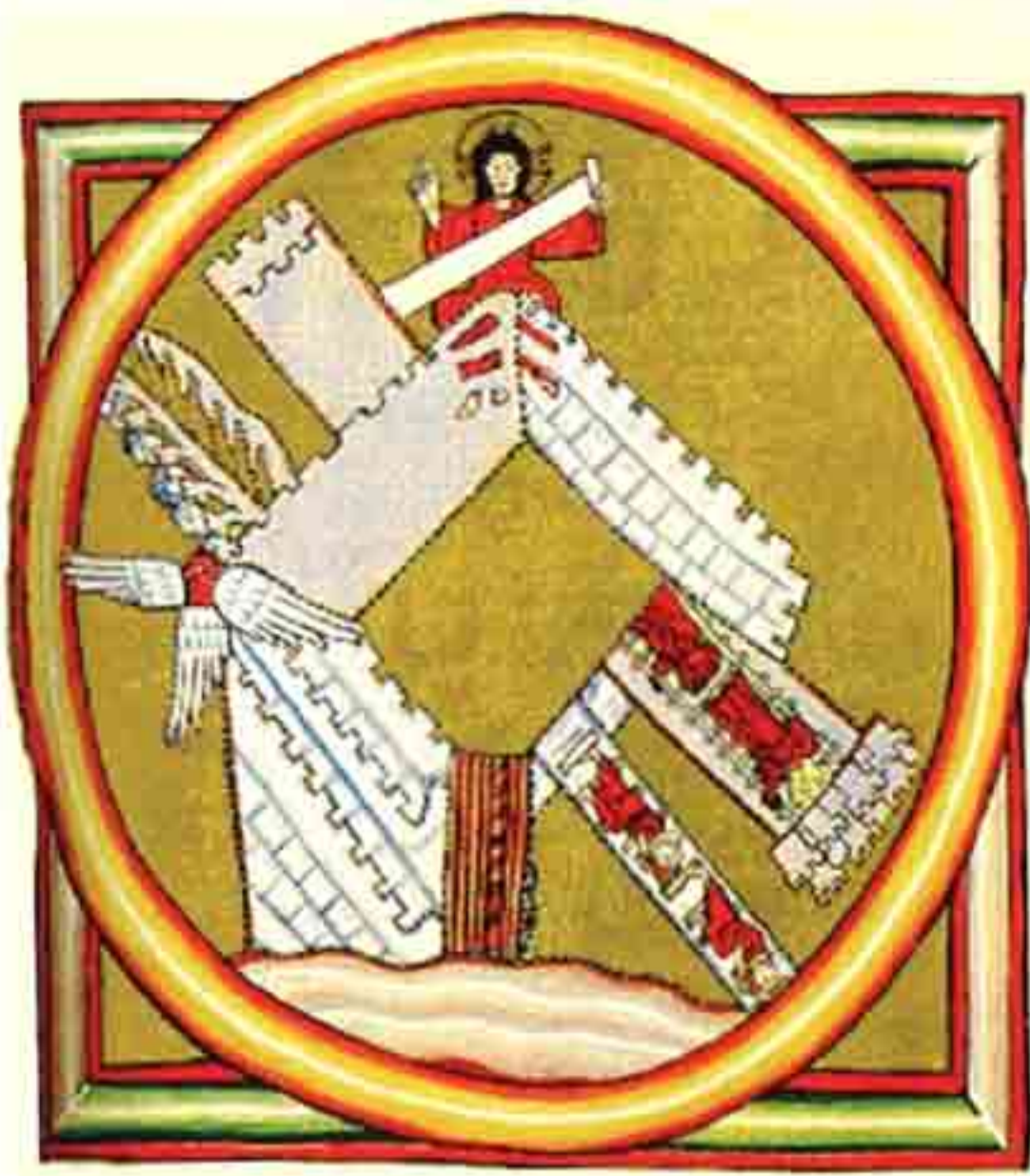
Holanda testemunha assim os seus desempenhos espirituais, em sintonia com a mística operativa do renascimento, condição primordial de todo o verdadeiro arquitecto.

⁴⁴ O castelo místico da alma segundo Santa Hildegarda, iluminura do séc. XII.

⁴⁵ Cf., Luc Benoist, *Art du Monde*, p. 79 "Dans le Scivias de Sainte Hildegarde, le trône divin qui entoure les mondes est représenté par un cercle soutenu par huit anges." Hildegarda é a maior visionária do séc. XII, deu origem a uma complexa iconografia, utilizadas pelos místicos posteriores.

⁴⁶ Visão fixa do céu segundo Santa Hildegarda.

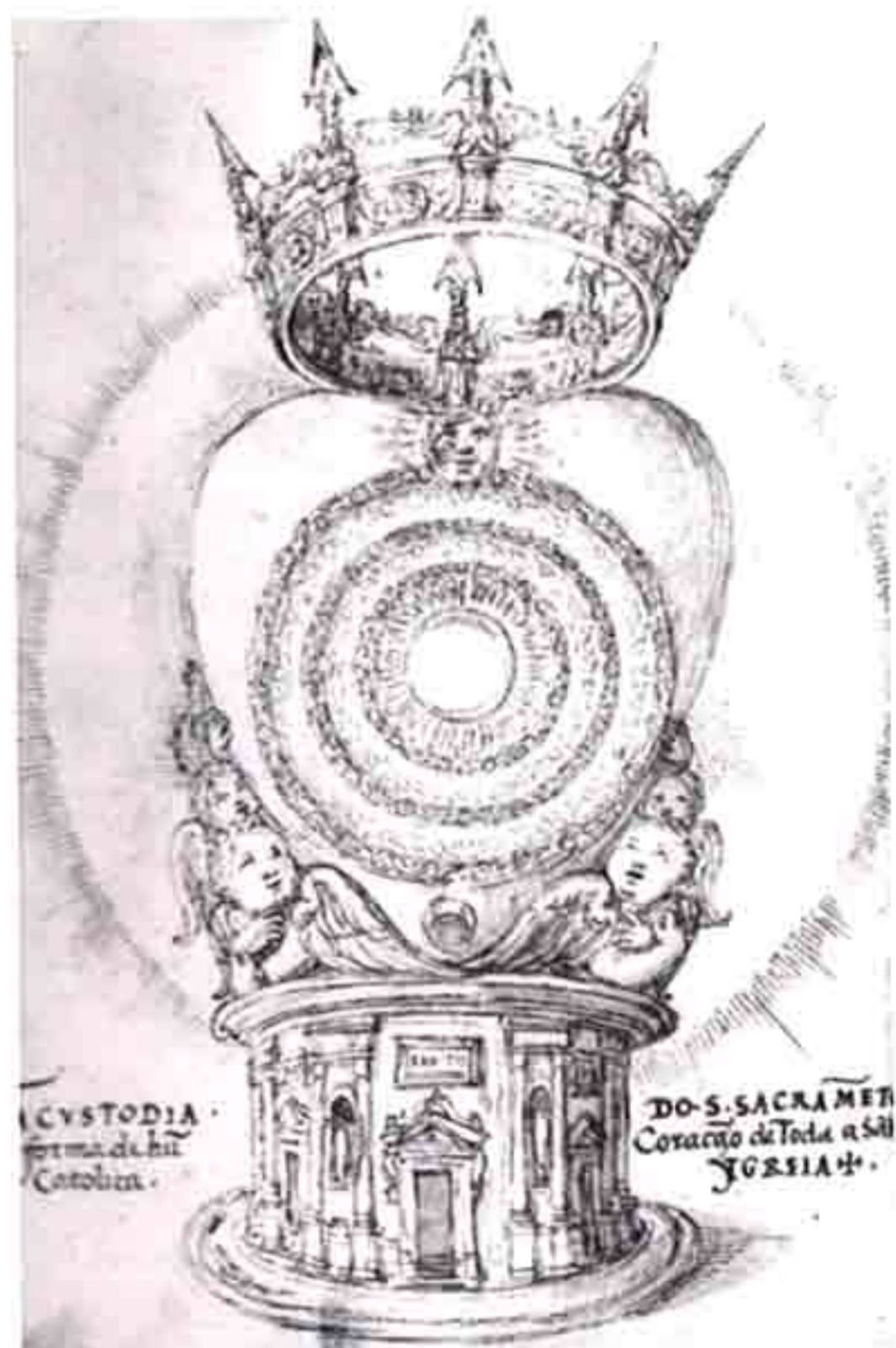
⁴⁷ Francisco de Holanda, ob. cit. (fol.6r).



[Fig. 20]



[Fig. 21]



[Fig. 22]

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Leon Battista - *Leon Battista Alberti: the complete works*. New York: Electa/Rizzoli, 1989.
- ALBERTI – *De la peinture: De Pictura (1435)*. Prefácio e tradução por Jean Louis Scheffer; Introdução por Sylvie Deswarte-Rosa. Paris: Macula, 1992.
- AQUINO, S. Tomás de - *Suma Teológica*. Madrid: B. A. C., 1993.
- BATTISTI, Eugenio – *Renascimento e Maneirismo*. Lisboa: Verbo, 1984.
- BENOIST, Luc - *Art du Monde*. Paris: Gallimard, 1993.
- BÍBLIA SAGRADA, 10ª ed., Lisboa, Difusora Bíblica, 1984.
- BINGEN, Hildegarda de - *Le Livre des Oeuvres Divines*. Paris: Albin Michel, 1995.
- BRUNDIN, Abigail - *Vittoria Colonna and the Poetry of Reform*. Oxford: European Humanities Research Center, 2000.
- BRUNO, Giordano - *Opere Latine*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1980.
- CARDANO, Girolamo - *Liber de Immortalitate animorum*. Lyons: S. Gryphius, 1545.

- CARVALHO, José Adriano de - *Achegas ao estudo da influência da Arbor Vitae Crucifixae de Ubertino da casale e da apocalypsis Nova em Portugal no século XVI*. Via Spiritus, 1 1994.
- COLLOSIO, Innocenzo - *I Mistici Italiani dalla fine del Trecento ai primi del Seicento - Grande Antologia Filosofica, vol. IX*. Milano: Marzorati, s.d.
- DESWARTE, Sylvie – *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*. Lisboa: INCM, 1987.
- DESWARTE, Sylvie - *Ideias e imagens em Portugal na época dos Descobrimentos*. Lisboa: Difel, 1992.
- FEBVRE, L. - *Au coeur religieux du XVIe siècle*. Paris: Le Livre de Poche, 1983.
- FICINO, Marsilio – *Théologie Platonicienne de l'imortalité des ames*. Paris: Belles-Lettres, 1964. Les Classiques de l'Humanisme. Tradução de: Raymond Marcel. 3 volumes.
- FICINO, Marsilio – *Quid sit lumen: L'art de la lumière*. Paris: Éditions Allia, 1998. Tradução de: Bertrand Schefer
- GIOMMI, E. - *La monaca Arcangela Panigarola. L'attesa del "pastore angélico" annunciato dell' "Apocalypsis nova" del Beato Amadeo* Florença: Università di Florença, 1968.
- HOLANDA, Francisco de - *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.
- HOLANDA, Francisco de - *Da ciência do desenho*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.
- HOLANDA, Francisco de – *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- HOLANDA, Francisco de – *Da Pintura Antiga*. Lisboa: INCM, 1983. 420 p. Col. Arte e Artistas nº18.
- HOLANDA, Francisco de - *Diálogos de Roma*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- HOLANDA, Francisco de - *De Aetatibus Mundi Imagines*. Lisboa, 1983.
- HOLANDA, Francisco de – *Do Tirar Polo Natural*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- KUBLER, George - *Alexander Galeazzo Alessi and the Escorial*. México: Del Arte, 1977.
- MASSAUT, Jean-Pierre - *L'humanisme et la reforme du clergé*. Paris: Les Belles Lettres, 1968.
- MARGUERITE DE NAVARRE - *Poésies chrétiennes*. Paris: Cerf, 1996.
- MERIOL, Trevor - *Apostle of Rome: a life of Philip Neri*. London: Macmillan, 1966. Morisi, A. - *Apocalypsis Nova. Ricerche sull'origine e te formazione del testo dello pseudo-Amadeo*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1970.
- OPPENHEIMER, Gafni - *Jews and Judaism in the Second Temple, Mishna and Talmud Period*. Israel: Yad Ben Zvi, 1993.
- PHILON DE ALEXANDRIA - *Quaestiones et solutiones in Genesim*. Paris: Cerf, 1979.
- PIROTTI, Umberto - *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*. Firenze: Olschki, 1971.
- PONNELLE, Louis - *St. Philip Neri and the Roman Society of His Times (1515-1595)*. London: Sheed Ward, 1937.
- TAYLOR, René - *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*. Madrid: Siruela, 1992.
- VEISSIÈRE, M. - *Guillaume Briçonnet et les courant spirituels italiens au début du XVIe siècle*. Genève: Slatkine, 1987.
- VEISSIÈRE, M. - *L'évêque Guillaume Briçonnet*. Provins: Société d'histoire et d'archéologie, 1986.
- Vitrúvio - *De architectura*. London: Harvard University Press, 1931.